UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01160199 4

H. C. B.
74/2/19

Littérature allemande

LIBRAIRIE ARMAND COLIN

HISTOIRES DES LITTÉRATURES

Chaque volume in-8° écu : relié toile, 6 fr. 50; — broché, 5 francs.

Littérature italienne, par HENRI HAUVETTE.
(Ouvrage couronné par l'Académie française.)

Littérature espagnole, par JAMES FITZMAURICE-KELLY. 2e édition, refondue et augmentée.

Littérature anglaise, par EDMUND GOSSE (traduction Henry-D. Davray).

Littérature allemande, par ARTHUR CHUQUET.

Littérature russe, par K. WALISZEWSKI.

Littérature américaine, par WILLIAM P. TRENT (traduction Henry-D. Davray).

Littérature japonaise, par WILLIAM GEORGE ASTON (traduction Henry-D. Davray).

Littérature arabe, par CLÉMENT HUART.

C5598k

HISTOIRES DES LITTÉRATURES

Littérature allemande

PAR

ARTHUR CHUQUET
Membre de l'Institut
Professeur au Collège de France.

DEUXIÈME ÉDITION

154087
22/1/20

Librairie Armand Colin
103, Boulevard Saint-Michel, PARIS
1913

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Published June 3d, nineteen hundred and nine.
Privilege of Copyright in the United States reserved,
under the Act approved March, 3. 1905,
by Max Leclerc and H. Bourrelier, proprietors of Librairie Armand Colin.

AVERTISSEMENT

L'auteur sait ce que son livre a d'imparfait. Pourtant, — et bien qu'on ne puisse, en si peu de pages, traiter un si vaste sujet, — ce tableau court et clair ne sera pas, croyons-nous, inutile. Nos compatriotes y trouveront, non des détails biographiques et des citations qu'il a fallu sacrifier, mais des analyses, des jugements, des portraits, et la suite du développement littéraire de l'Allemagne depuis les premiers siècles jusqu'à l'heure présente.

LITTÉRATURE ALLEMANDE

CHAPITRE I

LES PREMIERS SIÈCLES

Les Germains. — La vieille poésie germanique. — Les Gots. — Vulfila. — La Heldensage ou légende héroïque. — Les Burgondes ou Nibelungen et Etzel. — Sigurd et Brünhild, Gudrun et Atli. — Dietrich de Bern. — Théodoric et Attila.

Les Germains — tel est le nom, celtique sans doute, que les Romains donnèrent aux tribus répandues entre le Rhin, le Danube et la Vistule — avaient depuis longtemps une littérature lorsqu'en 98 Tacite traça dans sa *Germanie* une esquisse de leurs mœurs. L'historien latin assure qu'ils glorifiaient leurs dieux et célébraient leurs héros, notamment Arminius, le vainqueur de Varus. Des témoignages postérieurs nous apprennent qu'ils chantaient dans les circonstances les plus importantes, aux funérailles, aux noces, aux fêtes et aux cérémonies religieuses. Ils avaient des proverbes, des énigmes, des devinettes en vers ainsi que des incantations, des formules magiques comme celles dites de Mersebourg, transcrites au xe siècle, l'une qui montre Wodan, le dieu tout-

puissant guérissant l'entorse de son cheval et réussissant là où les déesses ont échoué, l'autre qui dépeint des femmes divines, les *idisi*, semblables aux Valkyries norroises, enchaînant les prisonniers faits à l'ennemi et, par le prestige de leur chant, arrêtant l'élan de l'adversaire ou bien délivrant les captifs de leur parti.

Ces chants étaient composés en longs vers allitérants. Chaque vers comprenait deux moitiés distinctes, et dans la première moitié deux syllabes accentuées, ou même une seule, devaient allitérer avec la première syllabe accentuée de la seconde moitié.

Ferahes frótóro her frágén gistuont
« Le plus sage d'esprit, il se mit à demander. »

Et de l'allitération venaient les caractères marquants de cette vieille poésie germanique. Elle variait l'expression; elle répétait la même idée sous deux ou trois formes différentes; elle donnait dans une même phrase divers noms à un même personnage; elle prodiguait les synonymes, les appositions, les périphrases; elle usait de formules et de locutions toutes faites : de là, dans le style, non pas une allure égale et calme, mais quelque chose de sautillant et de saccadé.

Le mouvement qu'on a nommé l'invasion des barbares ou la migration des peuples eut une considérable influence sur la littérature des Germains. Les Gots qui s'ébranlèrent les premiers, Ostrogots et Wisigots, étaient peut-être les plus intelligents, les plus souples des envahisseurs. Ils embrassèrent aussitôt l'arianisme. Même soumis par les Huns, ils imposèrent leurs coutumes aux vainqueurs. Tout était gotique à la cour d'Attila; gotique, la langue qu'on parlait; gotique, le nom d'Attila qui signifie « petit père ». Les Gots avaient des chants sur les grands

événements de leur histoire, et un soir, dans le palais d'Attila, à la fin du repas, lorsque deux Gots chantèrent les victoires du conquérant, les auditeurs ne purent contenir leur émotion ; les uns, jeunes, ardents, frémissaient d'enthousiasme au souvenir de leurs combats ; les autres, affaiblis par l'âge et condamnés au repos, éclataient en larmes. C'est un Got, Vulfila ou le petit loup (311-382) — Ulfilas en grec — qui traduit la Bible au milieu du IVe siècle. Il la traduit d'après le texte grec en sa langue wisigotique, parfois trop littéralement ; mais l'idiome dont il se sert est déjà raffiné ; on sent, on goûte même aujourd'hui la douceur nombreuse de ses versets.

Visigots et Ostrogots disparurent et avec eux leur langue, bien qu'elle ait subsisté jusqu'au IXe siècle en Mésie et jusqu'au XVIe en Crimée. La légende héroïque, la *Heldensage*, qui se forme après l'invasion des barbares, ne les cite pas. Mais cette légende, qu'elle est étrange dans ce qu'elle ignore et dans ce qu'elle sait ! Transmise par des rhapsodes qui ne connaissent pas le détail exact des événements et n'en saisissent pas la liaison, flottant dans la mémoire sans être encore fixée par l'écriture, incessamment renouvelée et rajeunie, ajoutant aux héros de jadis les héros de naguère, accueillant les traditions locales, imprégnée des idées et des goûts de ses divers auditoires, la légende brouille et confond tout. Son plus ancien monument en anglo-saxon, le *Chant de Vidsidh*, du VIe siècle, représente un poète qui se vante d'avoir connu Ermanrich, Attila, Gunther, Alboin ; or Ermanrich est mort en 375 et Alboin en 573. Peut-on mieux défier la chronologie ? Pareillement, dans le fragment anglo-saxon de Valdere, Gunther possède une épée offerte par Théodoric à Wittig et ces trois personnages sont séparés l'un de l'autre par plus d'un siècle. Mais dans son poème

de *sainte Hélène*, l'Anglo-Saxon Cynewulf n'a-t-il pas transporté sur les bords du Danube la victoire de Constantin au pont Milvius et donné le titre de roi des Huns à Maxence? L'épopée du moyen âge ne fait-elle pas d'un comte de la Marche de Bretagne le neveu de Charlemagne, de la surprise de Roncevaux une grande bataille, et des Basques qui tombèrent sur l'arrière-garde des Francs une armée de Sarrasins? Il ne faut donc pas s'étonner que la légende héroïque ne parle pas des Gots — pas plus que des Romains — et qu'elle s'attache, non au peuple got, mais à ses chefs, à Ermanrich et à Théodoric.

Les Burgondes et les Huns laissèrent une trace plus profonde. Les Burgondes s'étaient établis sur la rive gauche du Rhin qui roule des paillettes d'or, dans le beau pays de Worms, et leurs souverains avaient un renom de puissance et de richesse : la légende appela leur pays le jardin des roses ou la Roseraie, le *Rosengarten*, et elle attribua à leurs rois un immense trésor, le trésor des mystérieux Nibelungen, le *hort* qui repose à jamais enfoui dans le fleuve. Le royaume des Burgondes fut en 437 détruit par les Huns : la légende s'empara de cet événement; elle imagina qu'Attila avait massacré les rois burgondes pour se saisir de leur trésor, et ces rois, elle les appela les Nibelungen. En 453 mourait Attila; le lendemain de ses noces avec la belle Hildico ou Hilde dont il avait égorgé le père, on le trouvait baigné dans son sang; il avait eu une hémorragie; mais on prétendit que Hilde l'avait tué d'un coup de couteau, et la légende, identifiant Hilde avec Kriemhild, femme de Siegfried et sœur des rois burgondes, assura que la veuve, remariée à Attila ou Etzel, avait immolé son second époux pour venger ses frères.

Ainsi formée, la légende passa dans les pays scandinaves. Elle est traitée notamment dans quelques-uns des chants qui composent le recueil de l'*Edda*. Ces chants racontent que Sigurd ou Siegfried tue un dragon et lui enlève son trésor, puis qu'il réveille une Valkyrie, Brünhild, d'un sommeil merveilleux et se fiance avec elle, puis qu'il se rend à la cour de Gunnar ou Gunther. La mère de Gunnar — qui a dans l'*Edda* le nom de Kriemhild — verse un philtre à Sigurd. Il oublie Brünhild, il tombe amoureux de Gudrun, fille de cette Kriemhild et sœur de Gunnar, et il l'épouse ; il consent même à conquérir Brünhild pour le compte de Gunnar, il change de figure avec Gunnar, il traverse les flammes dont s'entoure Brünhild, il la conquiert et, la traitant comme sa sœur, il place son épée entre elle et lui. Brünhild devient ainsi la femme de Gunnar, bien qu'elle aime Sigurd. Un jour qu'elle se querelle avec Gudrun, elle apprend que c'est Sigurd qui l'a livrée à Gunnar. Outrée, elle décide de tuer Sigurd et, à son instigation, Gunnar fait assassiner le héros. Mais, Sigurd mort, Brünhild refuse de lui survivre ; elle se tue et, par son ordre exprès, elle est brûlée sur le même bûcher que Sigurd ; une épée les sépare, comme naguère, lorsque tous deux étaient époux et ne l'étaient que de nom. Quant à la veuve de Sigurd, Gudrun, elle convole en secondes noces avec le roi des Huns, Atli ou Attila. Mais Attila convoite le trésor de Gunnar et de ses beaux-frères les Nibelungen. Il les invite à venir dans son royaume. Vainement Gudrun essaie de les mettre en garde ; vainement elle les défend et combat à leurs côtés ; ils sont pris, liés, occis, sans qu'Atli ait pu savoir où était caché leur or. Gudrun les venge ; elle tue les deux fils qu'elle a eus d'Atli, lui fait boire leur sang et

manger leur cœur, lui révèle la vérité, l'égorge et le brûle dans son palais avec tous ceux qui s'y trouvent.

Telle est la légende norroise des Nibelungen. La légende allemande en diffère sensiblement. C'est Kriemhild — la Gudrun norroise — c'est la veuve de Siegfried qui attire ses frères au pays des Huns ; c'est elle qui les tue pour venger sur eux le meurtre de Siegfried. Par suite, Attila est, non plus un tyran avide et féroce, mais un prince généreux, aussi généreux qu'il est puissant, et il donne asile à Dietrich de Bern.

Dietrich de Bern ou de Vérone — en réalité, Théodoric — est, dans la légende héroïque, non pas un victorieux, un conquérant, mais un exilé qui ne recouvre son royaume qu'après trente années passées sur le sol étranger. Il fuit devant Odoacre ou, selon une tradition postérieure, devant Ermanrich, et la légende oppose volontiers au cruel Ermanrich le bon Dietrich ; pour mieux marquer le contraste, elle fait de Dietrich le neveu d'Ermanrich. Mais elle aime Dietrich, elle le loue, l'exalte. Réfugié chez Attila, Dietrich prend part à la lutte des Huns et des Nibelungen ; c'est lui qui décide la victoire et il devient désormais le plus grand guerrier, le preux incomparable. Il rentre dans ses états, et autour de cette reconquête la légende accumule les épisodes ; que de vaillants compagnons elle donne à Dietrich : le vieil Hildebrant qui combat malgré lui son fils Hadubrant, le fougueux Wolfhart et son frère Alphart, le féal Eckehart ou Eckart, vigilante sentinelle dont la fonction est d'annoncer le danger !

Au milieu de ces récits de la légende perce l'histoire vraie. Dietrich fuit à la cour d'Attila et ressaisit son royaume grâce à l'aide des Huns : c'est que son père Théodomir était soumis au « fléau de Dieu ». Il a

souffert et pâti : c'est qu'il a lutté contre Odoacre, pris et perdu Milan, assiégé Ravenne près de trois années. Il a nom Dietrich de Vérone : c'est qu'il a remporté sous les murs de Vérone une victoire décisive. Il est le type du héros prudent et réfléchi : c'est qu'il fut un sage législateur.

De même, Etzel ou Attila. Il a des traits historiques. La légende conserve le nom de son frère Bleda et de sa première femme Herke. Elle lui donne un immense empire, de l'Elbe au Rhône, et trente royaumes, Francs, Burgondes, Aquitains; elle peuple son palais de héros. Mais l'Attila historique ne traînait-il pas avec lui une cohue de rois? Ne voyait-on pas à ses côtés les chefs des diverses nations, timides et tout tremblants, épiant ses moindres signes? La légende fait d'Etzel un roi pacifique et qui craint les coups; il assiste de loin à la bataille au lieu de se jeter dans la mêlée à la tête des siens, et peu à peu sa figure s'adoucit; c'est l'inactif et majestueux Charlemagne de nos « chansons de geste »; c'est un patriarche qui répand le bien autour de lui, un roi « tendre » qui n'a pas au monde un seul ennemi; il tient table ouverte et nourrit quotidiennement trois mille hommes ; les portes de sa demeure ne sont jamais fermées. Or, Jordanis écrit qu'Attila, tout en aimant la guerre, mettait rarement l'épée à la main, recourait souvent à la ruse, faisait le diplomate avant de faire le guerrier, qu'il écoutait les suppliants et ménageait ceux qui s'étaient soumis.

CHAPITRE II

LE IXe SIÈCLE

Les Francs. — Le haut-allemand et le bas-allemand. — Le latin, langue littéraire. — Renaissance carolingienne. — Chant d'Hildebrant. — Traductions. — Prière de Wessobrunn. — Le Muspilli. — La Genèse. — L'Heliand. — Le livre des Évangiles, d'Otfrid de Wissembourg. — Chant de Louis. — Petits poèmes.

Parmi les Germains ou barbares qui conquirent l'empire romain, les Francs eurent bientôt, sous les Mérovingiens et les Carolingiens, la prépondérance. Ils se convertirent et à leur tour ils convertirent ariens et païens. Il furent les champions du christianisme orthodoxe. Leur puissance était telle qu'une glose du VIIIe siècle traduit *Germanie* par *pays des Francs*; « franc » signifiait « allemand » et parler ou écrire l'allemand, c'était parler ou écrire le francique.

Dès l'époque franque, la langue allemande comprend le haut-allemand et le bas-allemand, l'un parlé dans la la Haute-Allemagne, dans les vallées du Rhin et du Danube, l'autre, dans la Basse-Allemagne sur les bords de la Baltique et de la mer du Nord. Le haut-allemand a des sons rudes, des consonnes fortes, des diphtongues; le bas-allemand a des sons mous et étouffés,

des voyelles simples et fermées, des consonnes douces. Le haut-allemand devait être un jour la langue littéraire, la seule qui fait l'objet de cette étude. Il se divise en deux groupes, le groupe francique et le groupe alaman. Au groupe francique appartiennent le haut-francique oriental (Fulda, Würzbourg, Bamberg), le haut-francique rhénan (Mayence, Francfort, Worms, Spire) — c'est la langue de Charlemagne et de son entourage — le moyen-francique (Cologne et Trèves), le thuringien et le saxon. Au groupe alaman ou alamannique appartiennent le souabe (Stuttgart, Ulm, Augsbourg), le bas-alamannique (Bâle, Alsace, Brisgau, Ortenau), le haut-alamannique (Suisse), le bavarois et l'autrichien.

Mais ni l'alamannique ni le francique n'est encore la langue de la littérature : l'allemand est la langue « barbare », la langue « populaire » — comme l'indique son nom même, *diutisk*, dérivé de *diot*, « peuple », et devenu plus tard *deutsch* — et, longtemps négligé par les lettrés, il mettra plus de mille ans à s'affranchir. La langue littéraire, c'est le latin, langue officielle, langue des capitulaires et des lois, langue de l'Église, langue employée sous les Mérovingiens par Grégoire de Tours, Sidoine Apollinaire et Fortunat.

Lorsqu'une Renaissance des lettres commence à la fin du VIIIe siècle sous l'impulsion de Charlemagne (742-814), c'est une Renaissance latine ou mieux latino-chrétienne. Tous les membres de l'Académie, les savants, les lettrés que l'empereur réunit autour de lui, écrivent en latin, et Prudence est à leurs yeux le plus grand des poètes parce qu'il est le plus chrétien.

Sans doute, ils sont Germains : Paul Diacre cite dans son *Histoire des Lombards* les chants populaires de sa nation, et à la table impériale Alcuin débite de subtiles énigmes

comme ferait un Anglo-Saxon. De même, Charlemagne. Malgré les réminiscences latines qui le hantaient, il aimait sa langue maternelle qu'il parlait, au rapport d'Einhard, avec une éloquence abondante, exubérante. Il fit, dit encore Einhard, transcrire les chants barbares qui célébraient les actions et les guerres des anciens rois. Il prescrivit de composer une grammaire allemande. Il recommanda au clergé de traduire dans la langue rustique, en roman et en allemand, les homélies latines que Paul Diacre avait recueillies en deux volumes. Il projetait d'établir un calendrier uniforme et de donner aux mois des noms allemands, des noms expressifs qui rappelleraient les phases et les travaux de l'année. Mais les noms allemands des mois ne prévalurent pas sur les noms latins, les homélies ne furent pas traduites, la grammaire ne vit jamais le jour et le recueil des vieux chants s'est perdu.

De l'épopée nationale des Germains ne subsiste qu'un fragment transcrit à Fulda au commencement du IXe siècle sur la première et la dernière page d'un manuscrit latin en un texte impur, mélangé de haut et de bas-allemand. C'est le superbe fragment du *Chant d'Hildebrant*. Il retrace comment Hildebrant et Hadubrant, le père et le fils, en vinrent aux prises. Les deux guerriers s'abordent sans se connaître. Hildebrant demande le nom de son adversaire; Hadubrant répond qu'il est le fils de cet Hildebrant qui s'enfuit autrefois vers l'est avec Dietrich. Le père se nomme et il offre au fils des bracelets d'or. Hadubrant refuse ces présents; il ne veut les recevoir que la lance en main, pointe contre pointe, et il injurie Hildebrant, le traite d'imposteur. Le combat s'engage, et le fragment finit là; mais on sait que le père tuait le fils. La scène est simple, rapide, dramatique.

Hadubrant, ardent et obstiné comme un jouvenceau, s'exprime tantôt avec fierté, tantôt avec tristesse : il vante les prouesses d'Hildebrant qu'on voyait toujours au premier rang, et il déplore le sort de ce glorieux père qui n'avait plus d'amis et qui dut s'exiler en laissant sa femme et son enfant dans la misère. Mais Hildebrant nous émeut davantage. Ira-t-il se mesurer avec son fils, avec un homme qui le touche de si près, *mit sus sippan man*? Le vieux guerrier se révolte contre cette lutte impie ; son cœur paternel se déchire. Que faire pourtant? Il pousse un cri de douleur et de colère; il accepte l'affreux, l'inévitable duel : l'honneur lui ordonne de combattre.

Ce chant appartenait sans doute au précieux recueil que Charlemagne fit former. Mais l'Église proscrivait la poésie nationale qui lui semblait empreinte de paganisme. Et c'est l'Église cependant, ce sont ses couvents, ce sont les écoles qu'elle a fondées dans les couvents de Saint-Gall, de Reichenau et de Fulda, qui abritent, qui fixent la langue allemande. Il faut dresser des glossaires et des listes de mots, traduire la formule du baptême, l'oraison dominicale, le *Credo* et des écrits plus étendus, des sermons, l'Évangile de Mathieu, l'*Harmonie des Evangiles* de Tatien, le traité d'Isidore de Séville contre les juifs, et la traduction d'Isidore est certes l'œuvre d'un homme intelligent et habile.

Déjà même, sous Charlemagne et les Carolingiens, se produisent des essais de poèmes originaux.

La prière dite de Wessobrunn s'ouvre par des vers allitérés qui représentent le Dieu unique et tout-puissant venant créer le monde lorsqu'il n'y a encore ni terre, ni ciel, ni mer.

Le fragment, en dialecte bavarois, auquel son éditeur

a donné le nom de *Muspilli* ou « destruction du monde », offre des endroits remarquables : la peinture de l'enfer où le méchant est puni des querelles qu'il a faites à ses proches pour la borne d'un champ, celle du combat que l'armée des anges livre à l'armée des démons pour conquérir l'âme du mourant, et surtout la description du jugement dernier, l'Antechrist et le prophète Elie luttant l'un contre l'autre, la défaite de l'Antechrist, la blessure d'Elie dont le sang tombe sur la terre; et aussitôt les montagnes qui s'enflamment, les arbres qui s'abattent, les eaux qui se tarissent, le ciel qui s'embrase, la lune qui choit, Dieu rendant la suprême sentence — et alors, quel que soit l'homme qui sort de la tombe, sa main, sa tête, tous ses membres, jusqu'à son petit doigt, témoignent contre lui, s'il a péché et s'il n'a pas expié.

Mais la nouvelle poésie chrétienne n'a pas toujours ces sombres accents. Elle entreprend de mettre en vers l'Ancien Testament, et nous avons trois fragments d'une *Genèse* en saxon dont l'auteur rend avec émotion le désespoir d'Adam et d'Ève.

Elle entreprend de chanter la vie de Jésus, et nous avons, dans leur texte complet, deux Messiades, l'une en saxon, l'*Heliand* ou le Sauveur, l'autre en francique rhénan, le *Livre des Evangiles*.

L'auteur de l'*Heliand* était sans doute un laïque et un homme du métier. Son œuvre rappelle les poèmes bibliques des Anglo-Saxons. Dans ces poèmes Satan parle du paradis comme du palais d'un roi ; les lieux où il règne ressemblent à la caverne du dragon qui combat Beovulf et ainsi qu'un chef germain qui réclame l'hommage, il somme le Christ de tomber à ses pieds, de mettre sa tête dans son sein ; pour le Christ, c'est un guerrier invincible,

et les apôtres qu'il envoie dans le monde sont ses compagnons d'armes. Mêmes images et mêmes tableaux dans l'*Heliand*. Le Christ, escorté de ses fidèles qui le défendent au prix de leur sang et qui reçoivent, en retour, présents et nourriture, est un roi de la terre, un prince du peuple, et à la fois puissant et bienfaisant, comme le roi Hrodgâr du *Beovulf*, il distribue l'hydromel et donne sa protection à ses gens. Peinture curieuse, piquante, mais qui rabaisse le Christ. Le poète le nomme le pasteur du pays et il dénomme pareillement Hérode! Certes, il n'est pas toujours aussi maladroit. Il connaît ses compatriotes et il évite de leur dire que le souffleté doit tendre l'autre joue et que Jésus, entrant à Jérusalem, était monté sur un âne; il excuse la fuite des disciples et assure qu'ils n'ont pas été lâches; il met dans la bouche de Thomas de belles paroles sur le devoir envers le Seigneur : tenir jusqu'au bout avec son maître et mourir pour lui sans attacher aucun prix à la vie puisque « après nous vivra notre gloire! » Bien qu'il suive l'*Harmonie* de Tatien et qu'il se serve des commentaires de Béda, d'Alcuin et de Raban Maur, il essaie de jeter un peu de mouvement dans son poème, et de prime abord sa langue paraît abondante et riche. En réalité, et parce qu'il emploie le grand vers allitéré, il abuse des formules épiques, et il est long, prolixe; il se répète et il délaie tellement sa matière qu'il fait dix vers pour nous apprendre que Pierre fendit l'oreille de Malchus; il dit textuellement : « ils meurent, terminent leurs jours et en finissent avec leur vie »! Ce poème tant vanté n'est, en somme, qu'une œuvre de prédication.

L'auteur du *Livre des Evangiles* — terminé vers 868 — le moine Otfrid de Wissembourg, versifie péniblement les quatre Évangiles, tantôt l'un, tantôt l'autre, le plus

souvent celui de Jean. Il divise son poème en cinq livres à cause des cinq sens qu'il veut purifier de leurs souillures ; il donne aux chapitres des titres latins ; il place à la fin de chaque épisode des réflexions morales ou des allégories fort longues qu'il emprunte aux commentaires de Béda, d'Alcuin, de Raban Maur. Le *Livre des Evangiles* est donc l'œuvre d'un pieux théologien, soutenu par les textes — c'est l'expression d'Otfrid — et non par le talent poétique. Le bon moine esquisse parfois de petits tableaux, la visite de l'ange Gabriel à Marie, les premiers soins que la Vierge prodigue au fils de Dieu, le massacre des Innocents et le désespoir des mères. Lui-même se met en scène, non sans charme, soit qu'il parle des douleurs de l'exil, soit qu'il prie Dieu de lui pardonner comme à la pauvre femme adultère et de le châtier avec douceur ainsi qu'une mère châtie son enfant, soit qu'il exprime sa reconnaissance pour l'évêque Salomon. C'est avec une noble fierté qu'il célèbre la gloire des Francs et les qualités de leur langue. Il admire l'art des Grecs et des Romains et ce que cet art a de parfait, d'uni, de poli comme l'ivoire, de net et de fin comme le blé mondé. Hélas ! la langue des Francs n'est pas encore formée à la poésie et contrainte à la règle. Mais n'est-elle pas franche et droite et belle en sa simplicité ? Les Francs ne sont-ils pas braves et industrieux ? N'habitent-ils pas un bon et fertile pays ? Ne trouvent-ils pas du métal, du cuivre, même du cristal en fouillant le sol, et de l'or en lavant le sable ? Ne sont-ils pas fidèles à leur roi et à leur Dieu ? Il veut donc, lui, Otfrid, chanter les louanges de Dieu en langue francique. Comme l'auteur de l'*Heliand*, il s'accommode parfois au tempérament et au goût de ses compatriotes. Il insiste sur la vaillance de Pierre qui se jette sans bouclier et sans lance dans la foule des ennemis. Il transporte

Jean-Baptiste, non dans le désert, mais dans la solitude de la forêt. Comme l'auteur de l'*Heliand*, il use et abuse des formules épiques et il montre l'ange volant par « le sentier du soleil, la route des étoiles, le chemin des nuages ». Mais lui aussi aime à s'étendre. Que de phrases insignifiantes, inutiles! Que de chevilles! C'est qu'il faut attraper la rime, et, à vrai dire, la rime fait la valeur du poème. Elle existait déjà et, par exemple, en quelques endroits du *Chant d'Hildebrant*; Otfrid l'emploie d'un bout à l'autre de son poème; il a gardé le grand vers germanique; deux vers forment une strophe et les deux moitiés de chaque vers riment ensemble.

Otfrid dit que les Francs font toute chose avec l'aide de Dieu et que Dieu les tire du danger. Cette idée que les Francs étaient le peuple élu de Dieu anime le *Chant de Louis* qui célèbre en francique rhénan la victoire remportée le 3 août 881 à Saucourt-en-Vimeu par le roi Louis III sur les Normands. L'auteur est un ecclésiastique. A chaque instant il cite le nom de Dieu. C'est Dieu qui déchaîne les païens pour punir les Francs de leurs péchés et les amener à repentance. C'est Dieu qui, se radoucissant, envoie le roi Louis contre les envahisseurs, et Louis, saisissant le gonfanon, court à son armée, la harangue, lui représente qu'il faut exécuter la volonté de Dieu, que c'est le Christ qui mesure l'existence. Le combat s'engage; Louis remercie le Seigneur de lui montrer l'adversaire qu'il désire et il entonne un chant sacré auquel ses compagnons répondent par *Kyrie eleison*. Il est vainqueur et le poète conclut en louant la puissance de Dieu. Plus religieux que guerrier, inspiré par la piété plutôt que par l'esprit belliqueux, le *Chant de Louis* est donc moins un chant de triomphe qu'un cantique d'actions de grâces.

A la fin du IXe siècle appartiennent encore le *Chant de saint Pierre*, qui se compose de trois strophes; le petit poème *le Christ et la Samaritaine*, dont l'auteur, plus simple et plus concis qu'Otfrid, a rendu la scène de l'Evangile avec une vivacité naïve; le poème qui raconte les miracles et le martyre de *saint Georges*, mais qui nous est parvenu dans un état misérable; et on sait qu'un moine de Saint-Gall, Ratpert, avait fait en l'honneur de saint Gall un chant barbare, c'est-à-dire allemand, que nous n'avons plus.

CHAPITRE III

LE Xe ET LE XIe SIÈCLES

Les jongleurs et le latin. — Hrotsvith. — L'Ecbasis. — Le Waltharius. — Le Rudlieb. — Les traductions de Notkêr. — Williram. — Le clergé. — Le Chant d'Ezzo.

Le IXe siècle avait été marqué par des œuvres allemandes. Au Xe siècle, sous les empereurs saxons, dont la cour ne parle et n'écrit qu'en latin, la poésie nationale ne se montre que sur les grands chemins. Les jongleurs ou ménestrels vont de château en château, chantant, jouant d'un instrument, faisant des tours d'adresse, colportant les nouvelles, célébrant les héros du jour et les événements, batailles, exploits et aventures de toute sorte, cherchant à divertir leur auditoire et semant de traits plaisants leurs récits, glorifiant par exemple Kurzibold ou Courtaud, aussi brave qu'il est petit, haïsseur des femmes et des pommes, tueur de lions, le David allemand qui terrasse un géant slave. Mais le latin est leur langue préférée. La plupart sont clercs; ils mêlent dans leurs vers le latin à l'allemand, comme dans le poème qui retrace l'entrevue d'Otton et de son frère Henri

Tunc surrexit Odo, der unsar Kaisar guoto,

et c'est en latin qu'ils content de piquantes historiettes, *Lantfrit et Cobbo*, *Alfrâd*, *Heriger*, en leur donnant la forme des séquences ou des hymnes d'église.

C'est en latin qu'une nonne de Gandersheim, Hrotsvith (née en 930, morte après 968) a pastiché Térence et composé six drames puérils et niais, mais intéressants par leur immoralité naïve, par la clarté du style, par l'aisance du dialogue.

C'est en latin qu'un jeune moine, échappé du couvent de Saint-Epvre près Toul, puis rattrapé, narre, vers 940, sous le voile d'une fable, son évasion, son *ecbasis*, et dans le cadre de la fable il a placé l'histoire du loup et du renard; ainsi débute la légende animale.

C'est en latin que, vers 930, un moine de Saint-Gall écrit le *Waltharius* et, vers 1030, un moine de Tegernsee, le *Rudlieb*.

Le *Waltharius* a pour auteur Ekkehard Ier (mort en 973), le premier des quatre moines qui portèrent ce nom au couvent de Saint-Gall. Il a été corrigé par Gerald, le maître d'Ekkehard Ier, et remanié plus tard au commencement du XIe siècle par Ekkehard IV (980-1060). Le moine a reproduit ce qu'il avait entendu de la bouche des chanteurs et il a parfois ajouté du sien. Il imite Virgile, tout comme Einhard imitait Suétone dans sa *Vie* de Charlemagne, et il emploie et plaque avec intelligence, avec habileté les expressions de l'*Enéide*, de la *Psychomachie* de Prudence, de là Bible. Son allure est rapide, entraînante, et à travers son latin circule le souffle âpre et puissant de la légende héroïque.

Une lutte grandiose s'engage dans une gorge des Vosges. C'est là que Walther, fils du roi d'Aquitaine, s'arrête un instant avec sa chère Hildegonde, fille du roi des Burgondes Herrich. Les deux amants, fiancés

dès l'enfance et envoyés comme otages au roi des Huns, se sont enfuis de la cour d'Etzel plongée dans le sommeil et le vin. Le jour, ils restaient cachés dans les bois; la nuit, montés sur le même cheval, — un cheval courageux qui s'appelle Lion, — ils galopaient par monts et par vaux, lui, armé de pied en cap et redoutant à tout moment une attaque, elle, tremblante, frémissant au bruit du vent, au chant des oiseaux, au moindre froissement des branches. Ils ont passé le Rhin; ils sont dans la Vosge immense, peuplée de bêtes fauves, accoutumée au son des cors et à l'aboi des chiens. Fatigué par une course de quarante nuits, Walther s'endort, la tête sur le giron d'Hildegonde. Mais l'avide et couard Gunther, roi des Francs, et douze de ses meilleurs guerriers poursuivent les fugitifs afin de s'emparer du trésor d'Etzel. La jeune fille voit un tourbillon de poussière s'élever au loin; elle réveille doucement son Walther. En vain le héros offre cent, puis deux cents bracelets d'or à Gunther. Il faut combattre. Walther se poste à l'entrée du défilé où deux hommes ne peuvent pénétrer de front, et onze Francs, sur douze, tombent sous ses coups. Le lendemain, Gunther et Hagen unissent leurs efforts; Gunther perd une jambe; Hagen, un œil; Walther, une main; l'Aquitain sort vainqueur de la lutte.

Le récit de cette lutte est aussi varié qu'émouvant. L'un après l'autre paraissent Camalo qui jette inutilement sa pique; Scaramund qui désire venger son oncle Camalo; Werinhard dont les flèches se brisent contre l'écu de l'Aquitain; Eckefried qui brandit une lance de bois de cornouiller, Hadawart qui ne recourt qu'à l'épée; Patafried, tendre fleur que Walther a bientôt fauchée; Gerwit armé de la francisque; Randolf qui se sert à la fois de l'épée et de la lance; Helmnod maniant en guise de harpon un

trident de fer attaché au bout d'une corde que ses compagnons, Trogus de Strasbourg et Tanast de Spire, ruisselants de sueur, tirent et traînent de toutes leurs forces rassemblées, sans pouvoir ébranler Walther ferme comme un chêne.

De ces guerriers francs le plus sympathique est Hagen ; vassal de Gunther et ami de Walther, il ne suit qu'à regret le roi des Francs et il tente de négocier le passage des deux amants. Gunther l'accuse d'avoir peur. Hagen, outré, gagne une colline et, assis sur le gazon, de loin juge les coups. Enfin il cède aux prières de Gunther ; il lui conseille de simuler la retraite, d'attirer l'adversaire en rase campagne. Le plan réussit, et Walther, sorti des montagnes, voit soudain Hagen se dresser devant lui. Mais bientôt les deux hommes renouent amitié et font sur leurs blessures de grosses plaisanteries.

Il y a dans le poème un beau caractère et une belle scène. Le caractère est celui d'Hildegonde, timide et forte tout ensemble, priant Walther à l'approche des Francs de la tuer et de la soustraire à l'outrage, jetant un cri d'épouvante lorsque la lance de Patafried s'enfonce dans le sol aux pieds de son amant, veillant sur son seigneur endormi et chantant pour chasser le sommeil, voyant venir Hagen et Gunther et malgré l'effroi qui la saisit, avertissant son compagnon et lui conseillant de fuir, accourant après le combat à l'appel de Walther pour verser le vin et panser les plaies. La scène, c'est celle qui termine la première journée ; à la nuit tombante, Walther remet sur chaque tronc les têtes qu'il avait tranchées et à genoux, les yeux vers l'orient, l'épée en main, il remercie Dieu de l'avoir sauvé et le supplie de lui laisser revoir en paradis ceux qu'il vient d'occire. Il y a moins de chevalerie dans le *Waltharius* que dans les

poèmes postérieurs. Les personnages ont quelque chose de plus fruste. Le vieil esprit germanique les anime et la sève barbare coule dans leurs veines. Désir de gloire et de butin, amour des belles armes et des ornements d'or, ambitieux défis, railleries provocantes, bravoure des guerriers qui succombent sans proférer une seule plainte, dévouement du vassal pour son seigneur, tout rappelle l'ancienne épopée. Le *Waltharius* est un Germain vêtu à la romaine.

Le *Rudlieb,* dont nous n'avons que des fragments, n'offre pas moins d'intérêt. Composé en hexamètres léonins ou rimés, ce roman, le premier en date de la littérature allemande, fourmille de détails curieux et de traits expressifs. En son latin fautif, incorrect et lourd l'auteur a tracé l'image ressemblante de son époque. Les dames éprises de parure et tenant un oiseau sur leur doigt; les hommes buvant autant de coupes qu'il y a de plats, imitant dans leurs danses le vol du faucon qui poursuit l'hirondelle, jouant avec passion aux échecs, ardents à la chasse et à la pêche; le guerrier se piquant d'être lion au combat et agneau dans la vengeance; le juge pardonnant aux coupables; des mœurs qui se corrompent et s'adoucissent; des jeunes filles sans modestie ni pudeur; tout cela revit dans le *Rudlieb*. Il annonce la poésie du *Minnesang*. C'est dans le *Rudlieb* qu'une dame noble envoie à un chevalier ce charmant et amoureux salut en quatre hexamètres latins où se trouvent quatre mots allemands : « De ma part, dis-lui donc, je te prie, que, d'un cœur fidèle, je lui souhaite autant de plaisir, *liebes*, qu'il vient maintenant de feuilles, *loubes*, autant d'amour, *minna*, que les oiseaux ont de pâture, *wunna*, autant d'honneurs qu'il y a de fleurs et de gazon. »

L'allemand se montre donc de nouveau. Si le latin est

durant tout le xe siècle la langue littéraire, le peuple prend alors conscience de lui-même. Il n'y a pas encore d'Allemands, de *Deutsche* : il y a des Bavarois, des Saxons, des Souabes; mais tous parlent le *thiudisc*, la *teutonica lingua*, et les écrivains latins opposent les *Teutones* ou *Teutonici* aux *Franci*. Du couvent de Saint-Gall, de ce couvent où les moines dans leur studieux labeur croyaient par instants posséder la félicité des anges, sortent dans les dernières années du xe siècle et les premières années du xie d'utiles traductions. La plupart sont de ce bon Notkêr, dit le Lippu, qui portait une chaîne autour des reins et dont le plus grand crime fut de tuer un loup. Dévoré du démon de la traduction, traduisant jusque sur son lit de mort, il a mis en allemand avec beaucoup de dextérité nombre de textes latins, notamment les *Psaumes*, les *Noces de la Philologie et de Mercure* de Marcien Capella, la *Consolation de la philosophie* de Boèce. Sa version tient plutôt du commentaire; il vise avant tout à la clarté, et discrètement, d'une main légère, il abrège ou amplifie l'original, en ajoutant les explications d'autrui. Il manie sa langue maternelle en virtuose et il l'avait étudiée à fond : il ponctue soigneusement les phrases, il marque les accents avec scrupule. Les termes techniques, les expressions abstraites ne l'embarrassent pas. Il excelle à former des mots composés. Volontiers il insère des vers allemands brefs, nerveux, qui nous révèlent le trésor des poèmes perdus, comme ce dicton sur deux héros qui sont aux prises : « Si un brave rencontre un autre brave, la courroie du bouclier est bientôt tranchée », ou cette description d'un sanglier : « Ses pieds sont comme un foudre, ses soies aussi hautes que la forêt et ses dents longues de douze aunes ; il va sur la pente du mont, porte l'épieu

dans le flanc, et sa vigueur ne le laisse pas abattre. »

Après Notkêr, il faut citer Williram. Cet abbé d'Ebersberg (de 1048 à 1085) paraphrasa, tout en le commentant, le *Cantique des Cantiques*; il écrit en une langue mixte, mi-latine mi-allemande, et pour dire que les femmes sont plus faibles que les hommes, il s'exprime ainsi : *diu wîb sint fragilioris sexus danne die man*; mais son allemand est clair, coulant et même harmonieux.

Ainsi, l'allemand gagne peu à peu du terrain. Le jongleur qui n'avait jusqu'alors fait que de l'instantané, se met à composer longuement de longs poèmes. Pour plaire à la chevalerie naissante, il chante les plaisirs d'ici-bas et les aventures de guerre. Ce n'est plus un mime et un bouffon. Vainement, dans la seconde moitié du XIe siècle, le clergé prêche le renoncement au monde. Vainement il attaque la chevalerie qu'il regarde comme une école de mauvaises mœurs, les lettres profanes qu'il qualifie de poison, la poésie mondaine qu'il accuse de mensonge et de lubricité. Vainement Guillaume de Hirschau (mort en 1091) fait de son abbaye un Cluny allemand et vainement à sa voix, à l'appel de ses moines, les couvents de Souabe se peuplent de seigneurs, et des villages entiers adoptent la discipline claustrale. La poésie laïque finit par triompher. Mais le clergé lutte avec une vigueur obstinée, et il compose poèmes sur poèmes, la *Genèse* de Vienne, la *Somme de théologie*, le *Chant d'Ezzo*. Composé vers 1060, sur l'ordre de l'évêque Gunther de Bamberg, par le prêtre Ezzo et mis en musique par le prêtre Wille, le *Chant d'Ezzo* ou *de la Rédemption* célèbre la grandeur de Dieu et le bois de la croix; il produisait, dit-on, une impression profonde et il fut souvent chanté par les gens qui suivirent Gunther de Bamberg dans la croisade de 1064.

CHAPITRE IV

LE XIIe SIÈCLE

La poésie ecclésiastique. — Henri de Mölk. — Les vagants. — L'Archipoète. — Poèmes d'aventures. — Influence française. — Courtoisie — Traductions des livres welches. — Le moyen-haut-allemand et la langue littéraire. — Le clerc Conrad, sa *Chronique impériale* et son *Roland*. — Le clerc Lamprecht et son *Alexandre*. — Henri le Glichezâre. — *Comte Rodolphe*. — Eilhard. — Veldeke et le *Roman d'Enéas*.

La lutte entre ecclésiastiques et laïques se poursuit au XIIe siècle. Le clergé combat les jongleurs avec les armes mêmes des jongleurs. Il emploie leur style, leurs locutions. C'est sur le ton des jongleurs, rapidement et sans diffusion, qu'à la fin du siècle précédent l'auteur du *Chant d'Anno* raconte la vie du saint archevêque de Cologne et déclare qu'après avoir entendu des récits de combats et d'assauts, de ruptures d'amitiés et de morts des rois, il est temps de penser à notre propre fin.

La *Genèse* de Vorau, un *Exode*, des poèmes sur Judith et Salomon, sur Jean-Baptiste et l'Antechrist, sur les légendes d'Alexis, de Tungdalus et de Pilate, sur la *Justice*, la *Vérité* et le *Commencement* du monde, les vers simples et naïfs de la recluse Ava (morte en 1127), une *Vie de Marie* où le prêtre Wernher a parfois de tendres

accents, le *Credo* où le pauvre Hartmann s'élève contre le monde sur un ton austère et avec une grande variété d'expressions, la *Morale* de Wernher d'Elmendorf, des allégories sur les *Noces* du Saint-Esprit et de l'âme, sur le nombre 7 et sur le nombre 4, de curieuses formules de bénédictions, telles sont quelques-unes des œuvres poétiques de la littérature ecclésiastique du XIIe siècle.

Les plus remarquables, et par l'énergie de la langue et par le réalisme des détails, sont la *Vie des prêtres* et le *Souvenir de la Mort*. Elles furent composées entre 1153 et 1163 par Henri de Mölk, frère lai du couvent de Mölk. Dans la *Vie des prêtres* Henri de Mölk représente les ecclésiastiques de son temps qui, au lieu de rester sur la tour et de sonner du cor pour annoncer l'approche de l'ennemi, ont commerce avec de belles femmes : « Nul, disent-ils, sinon nous, ne doit jouer avec elles; laïques, sortez d'ici; nous voulons besogner! » Dans le *Souvenir de la mort* il ne se borne pas à dépeindre la misère des princes qui redoutent sans cesse une trahison. Il mène une femme devant le cadavre de son mari. Le voilà, ce cher époux! Où sont ses œillades et ses belles paroles et ses chants d'amour et les caresses de ses mains? Le voilà « gonflé comme une voile »; il faut l'enlever à cause de la mauvaise odeur qu'il répand! Et Henri de Mölk termine ce sombre tableau en évoquant un père qui sort de la tombe pour raconter à son fils les tourments de la damnation éternelle.

Mais le clergé ne prévaut pas. Ses propres soldats le combattent. C'est au XIIe siècle que fleurit dans tout son éclat la poésie des vagants et des goliards, si gaillarde, si pétulante, si sensuelle. Ces vagants étaient très instruits pour leur temps; ils se destinaient à l'état ecclésiastique, mais ils ne dépassaient pas les ordres mineurs.

Ils erraient, comme les jongleurs, sur les grands chemins ou servaient de secrétaires à de riches seigneurs. Débitant des facéties et des récits merveilleux, guérissant les malades, cherchant des trésors enfouis, ils avaient la faveur du public. Ils mettaient en vers latins toute sorte de sujets; ils narraient les événements contemporains; ils attaquaient le pape et le clergé, ils chantaient le vin, les femmes, le jeu, les trois W, comme on a dit plus tard, *Wein*, *Weib*, *Würfel*. Le plus notable d'entre eux est l'Archipoète qui vécut dans l'entourage du chancelier de Barberousse, Reinald de Dassel, et qui célébrait en 1162 la destruction de Milan. Ce bohème assure si gaîment que mourir à la taverne est son ferme propos et qu'il ne sait versifier qu'après boire, *post calicem*; il confesse de si bonne grâce qu'il est jeune et plus avide de son plaisir que de son salut; il jure si sincèrement de s'amender; il s'accuse si ingénument! N'est-il pas, comme l'oiseau, comme la feuille dont les vents font leur jouet, et peut-il porter une chaîne?

D'autres vagants chantent en langue allemande. Celui-ci met en scène une jeune fille qui se plaint du départ de l'amant, du *geselle* : qui l'aimera maintenant que verdissent les bois? Celui-là soupire après une femme à la bouche douce et rose. Un troisième donnerait le monde entier pour tenir dans ses bras la reine d'Angleterre, Éléonore.

D'autres, — et ceux-là sont des jongleurs, — récitent à leurs auditeurs de grands poèmes d'amours et d'aventures. Ils racontent ou bien un événement historique ou bien la légende héroïque, et cette légende, cet événement, ils l'arrangent, l'agrémentent d'épisodes nouveaux soit merveilleux, soit comiques. Toutes leurs œuvres se ressemblent : même style, mêmes tours et mêmes formules

épiques, mêmes motifs; la fille d'un roi est demandée en mariage, le roi éconduit les envoyés du prétendant, et, malgré mille dangers, l'amant enlève la princesse. Pour plaire à ses auditeurs en ce temps de croisades, le jongleur les transporte dans le monde de Byzance et de l'Orient.

Le *roi Rother* prend, perd, puis reprend la fille du roi de Constantinople.

Le *duc Ernest*, parti pour la croisade, rencontre des pygmées, des géants, des peuples à tête de grue, aux pieds plats ou aux longues oreilles.

Oswald et *Orendel* datent de 1180 à 1190 : Oswald a pour compagnon un corbeau qui le tire du péril; Orendel trouve dans une baleine la tunique de Jésus-Christ et la laisse à Trèves où elle est encore.

Salomon et Marolf représente dans Marolf l'idéal du jongleur, un homme plein d'esprit et d'astuce qui sait toujours sortir d'embarras.

Contre ces poèmes des jongleurs et contre les poèmes chevaleresques, que pouvait le clergé? Derechef il fut trahi par les siens. Ce sont des clercs, Conrad, Lamprecht, Veldeke qui, les premiers, imitent ou traduisent les œuvres de la France. Au XIIe siècle la littérature française commence à prendre en Allemagne cet ascendant qu'elle a gardé depuis. Ses chansons, ses romans passent le Rhin, et Roland est populaire au delà comme en deçà du fleuve. Français et Allemands fraternisent pendant les croisades. Des princesses de langue française épousent des empereurs et des princes d'Allemagne. La vie des cours est toute française. Une foule de mots français pénètre dans l'allemand, et le plus grand nombre se rapportent aux tournois et aux armes. L'auteur de *Maurice de Craon* ne dit-il pas que la chevalerie est venue de

France en Carlingie, au pays de Charlemagne, d'Olivier et de Roland, qu'elle y a grand honneur et renom, que nulle part les dames n'ont de meilleurs servants d'amour? Comme les héros chantés en Carlingie, comme cet Arthur à qui la poésie française décerne les deux épithètes de preux et de courtois, tout chevalier allemand veut unir courtoisie à prouesse, veut être *hövesch* et *wolgezogen*. Le roi Marc prie son neveu Tristan d'être « bien élevé et courtois », et Isolt, avant l'épreuve du fer brûlant, espère en la courtoisie de Dieu. La courtoisie, telle est la qualité suprême, et le mot *tugend*, qui aujourd'hui signifie « vertu », signifiait alors « bienséance ».

On traduit donc des œuvres françaises où revit la courtoisie du temps, où brillent la politesse des manières, le luxe des châteaux, la richesse des costumes et des armures, la beauté des chevaux. Elles sont à la mode, et les lire, les citer, c'est encore être courtois. Cette poésie nouvelle fleurit notamment chez les archiducs d'Autriche et les landgraves de Thuringe. Son succès est tel que le manuscrit d'un poème de Veldeke, prêté à une comtesse de Clèves, est dérobé par un comte Henri qui l'envoie en Thuringe, où Veldeke ne le rattrape que neuf ans après par l'intercession du landgrave Hermann.

Les traducteurs des « livres welches » ne se piquent pas d'une exactitude littérale. Ils ne sont pas esclaves de leur texte; ils l'habillent à leur guise pour qu'il soit mieux goûté; ils visent à l'élégance et à la grâce. Leur langue est, par suite, une langue correcte, régulière, propre à être comprise de tout le public lettré. Non qu'ils renoncent absolument au parler de leur pays d'origine. Mais s'ils payent tribut à leur terroir et s'ils sentent leur province, ils suivent des règles communes, ils bannissent avec soin ce que leur dialecte offrirait de trop particulier et de

choquant, ils choisissent leurs mots et leurs rimes, ils évitent certaines formes. Il y a ainsi une sorte de langue littéraire, le moyen-haut-allemand, le *mittelhochdeutsch*. La période de l'ancien-haut-allemand se clôt d'ailleurs après le XIe siècle : les finales se sont assouplies, le phénomène de la métaphonie ou de l'*Umlaut* s'est entièrement accompli; le moyen-haut-allemand régnera jusqu'à la fin du XVe siècle.

Deux clercs composent les premières traductions : le clerc Conrad, de Bavière, et le clerc Lamprecht, des environs de Cologne.

Le clerc Conrad est l'auteur ou plutôt le remanieur et le compilateur d'une *Chronique impériale*. Cette *Chronique*, où les saints priment les héros, est, selon ses propres termes, à la fois une chronique et un chant en l'honneur de Dieu. Elle fourmille d'anachronismes inouis et d'erreurs fantastiques : on y lit que les Saxons accompagnent Alexandre et que les Bavarois viennent de l'Arménie, que Tarquin succède à Néron, que Commode combat Alaric, que l'empereur Gallien est le plus grand médecin de son époque, et le pape Léon, le frère de Charlemagne. Mais c'est un vaste tableau de la société chevaleresque; c'est aussi le répertoire des légendes médiévales, et cette encyclopédie fut de toutes parts imitée et continuée.

Le même Conrad traduisit vers 1132 la *Chanson de Roland* d'après une traduction latine du texte français. Il cite la Bible, il s'étend sur la piété de Roland et de ses compagnons qu'il représente comme de fervents chrétiens, avides de mériter le martyre et de gagner le royaume de Dieu. Son œuvre respire l'enthousiasme de la croisade et ses Francs sont en effet, selon son expression, de saints pèlerins qui prennent la croix. Ses récits de combats ont même plus de vie et de variété que ceux de notre

Chanson de Roland parce qu'il emploie les formules de l'épopée héroïque : le vent que fait l'épée, le ruisseau de sang qui coule des casques, les fleurs qui se colorent de rouge.

Le clerc Lamprecht, qui traduisit vers 1138 l'*Alexandre* d'Albéric de Besançon, a, lui aussi, l'accent martial. Il est aise de narrer les prouesses du conquérant qu'il nomme, comme tout le moyen âge, le merveilleux Alexandre ; il raconte avec vivacité le siège de Tyr et les batailles du Granique et d'Arbèles. Mais il est prêtre et, lorsqu'il décrit la douleur des Perses, on sent qu'il compatit au sort des vaincus.

La poésie française est donc la source où puise la poésie allemande. En même temps que maître Nivard écrit à Gand son poème latin d'*Ysengrinus* où le loup et le renard jouent le rôle principal, un clerc nomade d'Alsace, Henri le Glîchezâre, versifie, d'après diverses branches françaises, son *Reinhart Fuchs*, qui retrace en rimes incorrectes, non sans sécheresse, mais non sans réalisme, les faits et gestes de Renard dans la maison d'Ysengrin et à la cour du lion, le roi Frevel.

Aux environs de 1170, un poète thuringien met en vers, dans le *Comte Rodolphe*, les aventures d'un chrétien, Hugues de Puiset, qui passe aux Sarrasins et enlève la fille de leur roi.

Un autre traduit à la même époque le poème de *Floire et Blanchefleur*.

Eilhart d'Oberg compose, vers 1187, un poème de *Tristan et Iseult* d'après une version française de la légende, sans doute celle de La Chèvre. Il est lourd, il use de formules toutes faites, il a nombre de rimes grossières et il accumule les épisodes sans les lier fortement. Mais le choix heureux du sujet, les expressions

welches qu'il emploie, la vivacité de ses dialogues lui valurent quelque renom.

Henri de Veldeke vint éclipser Eilhart. C'était un ecclésiastique du petit village de Veldeke, près de Maestricht, mais qui savait le monde et qui l'aimait. En 1184 il assistait à ces fêtes de Mayence où l'empereur Frédéric Barberousse fit ses deux fils chevaliers. Il n'a qu'un mince talent. Dans ses poésies lyriques il chante la nature et l'amour sans nul éclat : il a traduit notre *Roman d'Enéas*, et de quelle façon plate, traînante et prolixe! Il n'a d'autre souci que d'attraper la rime et il se répète; il prodigue les chevilles, les vers de remplissage, et, loin d'ajouter à son texte un trait nouveau, il supprime des détails nécessaires. Mais il donna le branle au grand mouvement poétique du XIIIe siècle en révélant à l'Allemagne ce *Roman d'Enéas*, une des œuvres les plus remarquables de notre moyen âge français, non seulement par le soin et la tenue du style, mais par les descriptions de combats, par la peinture des mœurs chevaleresques, surtout par le naïf et piquant récit des amours d'Enée, par la finesse de l'étude psychologique, par l'expression de sentiments délicats et raffinés. Son *Enéide* offrait le modèle d'une versification régulière. Avant lui, la rime n'était guère qu'une assonance. Veldeke fut le premier à rimer purement. Rodolphe d'Ems assure qu'il a le tout premier, *allerêrst*, trouvé des rimes justes, et Gottfried de Strasbourg, qu'il a greffé la première branche, *impete daz êrste rîs*, sur l'arbre de la langue allemande, et que de cette branche sont sortis les rameaux dont tous ont ensuite cueilli les fleurs.

CHAPITRE V

LE XIIIe SIÈCLE

L'épopée courtoise. — Hartmann d'Aue. — Gottfried de Strasbourg. — Wolfram d'Eschenbach. — Leurs élèves. — Conrad de Würzbourg, Rodolphe d'Ems et le Stricker. — Helmbrecht. — Le voyage des Viennois. — Le Weinschwelg. — Poésie ecclésiastique. — Chroniques rimées.

Le Minnesang. — Influence française. — Haut amour et bas amour. — Hausen. — Morungen et Reinmar le vieux. — Walther de la Vogelweide. — Neifen, Winterstetten et Hohenfels. — Neidhart. — Le Tannhäuser. — Les Suisses, Steinmar, Hadloub. — Maître Alexandre. — Ulrich de Liechtenstein.

Poésie didactique. — Heriger et Spervogel. — Le Marner. — Frauenlob et Regenbogen. — Le Winsbeke et la Winsbekin. — Thomasin de Zirclaere. — Freidank. — Hugo de Trimberg. — Satire : le prétendu Seifried Helbling. — Sermon : David d'Augsbourg et Berthold de Ratisbonne. — Eike de Repkowe.

L'épopée populaire. — Gudrun. — Les Nibelungen.

Les poètes qui vinrent immédiatement après Veldeke semblent constituer son école. Tous, même les plus célèbres, relèvent de lui; tous riment purement; tous accentuent le caractère courtois de leur modèle français : Otte qui traduit vers 1203 l'*Héraclius* de Gautier d'Arras; Herbort de Fritzlar qui traduit, en l'abrégeant, le roman de *Troie* de Benoît de Sainte-More ; Albert d'Halberstadt qui paraphrase en 1210 les *Métamorphoses* d'Ovide; l'auteur de *Maurice de Craon*. Mais ces noms pâlissent à

côté de ceux de trois poètes, les trois grands maîtres de la poésie épique du moyen âge allemand, Hartmann d'Aue, Gottfried de Strasbourg et Wolfram d'Eschenbach. S'ils ne sont pas, à vrai dire, originaux, s'ils n'ont pas créé leur sujet, ces trois poètes ont créé leur style.

Hartmann d'Aue, Souabe et vassal du seigneur d'Aue (mort entre 1210 et 1220), est un peu froid dans ses poésies lyriques et dans son *Büchlein* qui contient, sous forme d'un débat entre le cœur et le corps, une déclaration d'amour.

Il doit sa renommée à deux poèmes épiques, l'*Erec* et l'*Ivain*. L'*Ivain* l'emporte sur l'*Erec*. Dans *Erec* Hartmann veut briller, étaler son savoir, et il décrit en cinq cents vers le palefroi d'Enide que Chrestien de Troyes, son modèle, décrit en cinquante. *Ivain*, dont il a poli le style avec un scrupule extrême, est de tous les poèmes qui traitent la légende d'Arthur le plus régulier et, si l'on peut dire, le plus proprement fait. Mais *Ivain*, comme *Erec*, est une traduction. Que Hartmann ait avec raison adouci ou accusé certains traits et pallié heureusement quelques invraisemblances de Chrestien, ce sont là menus détails ; encore, lorsqu'il remanie ainsi le texte français, commet-il souvent des maladresses, et pour les réflexions de son cru, bien qu'elles témoignent de sa sensibilité et d'une ingénieuse observation, elles n'ont que peu d'importance. Toutefois il est artiste. S'il se répète fréquemment, s'il développe trop longuement une pensée qui lui plaît, s'il renchérit sur les antithèses de Chrestien, il traduit le poète champenois avec tant de souplesse, il manie le vers avec tant d'habileté, il rime avec tant de virtuosité!

De même dans le *Grégoire* : s'il tâche de donner aux

caractères plus de vérité, s'il marque avec plus de minutie l'état d'âme des personnages, il n'a pas la naïveté, la fraîcheur, la sobriété du conteur français; là encore, il allonge et délaie l'original, mais là encore, en nombre d'endroits, il sait, selon l'expression d'un contemporain, colorer et orner le récit.

Son œuvre la plus populaire, puisée sans doute à une source latine, est le *Pauvre Henri*. Le chevalier Henri d'Aue, atteint de la lèpre, ne pourra guérir que s'il trouve une vierge qui consente à lui donner son sang. Désespéré, il distribue tout son bien, à l'exception d'une métairie où il vit dans la plus complète solitude. La fille de son métayer se dévoue; elle part avec lui pour Salerne; le docteur la couche sur une table, le corps nu, mains et jambes liées, et déjà il aiguise le couteau. Mais Henri, resté dans une chambre attenante, voit à travers une fente l'innocente victime, il entre, et il ramène en Souabe la jeune fille qui le traite de lâche. Il est assez éprouvé; Dieu le guérit, et le chevalier prend pour femme celle qu'il nommait plaisamment sa fiancée. Hartmann se garde de peindre les effets physiques de la lèpre. Mais les sentiments de Henri qui négligeait son salut, sa tristesse, sa résignation, son humiliation, sa soumission envers Dieu, tout cela, Hartmann l'a décrit sans trop de longueurs en son style pur et toujours aisé. L'héroïne excite l'intérêt autant que le « pauvre Henri » : elle veut échapper aux misères terrestres, sauver son âme, gagner par son sacrifice la vie éternelle. On ne lui reprochera que de faire de graves discours à ses parents : elle a douze ans!

Hartmann est doux, sage, plein de cette mesure, de cette *máze* qu'il regarde comme la première vertu du chevalier. S'il n'a pas une grande faculté d'invention,

s'il est parfois subtil et recherché, s'il abuse des sentences, il s'exprime gentiment, non sans bonhomie ni malice, avec autant d'élégance et de finesse que de clarté. Il n'est pas énergique, pittoresque, puissant comme Chrestien. Mais il est aimable, enjoué, gracieux, et, ainsi que disait Gottfried de Strasbourg, son style a la transparence du cristal.

De même que Hartmann a traduit Chrestien de Troyes, de même Gottfried a dans le *Tristan* traduit le poète anglo-normand Thomas, qu'il nomme Thomas de Bretagne. S'il y a dans l'œuvre allemande une fine psychologie, le mérite en revient d'abord à Thomas. C'est Thomas, et non Gottfried, qui a créé les personnages du *Tristan*, pénétré jusqu'au fond de leur cœur, rendu leurs sentiments intimes.

Du reste, on ne sait rien de ce délicieux Gottfried, sinon qu'il a composé son poème vers 1215, qu'il était laïque, qu'il avait une très grande instruction et qu'il possédait le français. Nos mots, nos expressions foisonnent dans son *Tristan*. Il ne se contente pas de faire un vers comme celui-ci : *mit fierer contenanze*, « avec fière contenance » ; il cite des vers entiers en notre langue.

Il a des défauts et il ne manque pas de copier les subtilités de Thomas. L'allégorie lui plaît, et il dira que des vêtements ont été désirés par Fierté, payés par Richesse, coupés par Raison et cousus par Courtoisie; que le combat entre Tristan et Morolt avait lieu entre huit hommes puisque Morolt valait quatre guerriers et que du côté de Tristan luttaient Dieu, le droit, le courage et Tristan lui-même. Il prodigue les jeux de mots et les jeux de rimes, il tombe parfois dans le précieux, et à

force de développer soit la pensée, soit la description, il devient diffus.

Mais Gottfried a corrigé son devancier et dissipé ses obscurités; il a mieux motivé les actes des personnages et il a mis en plein relief le caractère de Brangain et celui du sénéchal Mariadoc; il a souvent ajouté des traits ingénieux et des détails charmants à son original; il a voulu faire ce que Hartmann, selon lui, avait déjà fait, donner au « livre welche » plus d'éclat et plus de couleur, et il y a réussi. Nul au moyen âge allemand n'a plus d'esprit, plus de goût, plus de fraîcheur, plus d'harmonie que Gottfried. Quelle suite d'images brillantes et variées dans le passage, qui, sûrement, n'appartient qu'à lui, sur les poètes de son temps! Il use habilement de toutes les ressources de la langue; il ne se borne pas à filer de belles périodes symétriques; par la répétition, par l'interrogation, par l'exclamation il imprime à son récit une allure vive, un élan lyrique, et, si scabreuses que soient les situations, sa touche est légère, délicate, décente; pas de plaisanterie, pas d'équivoque.

Aussi, l'œuvre de Gottfried, quoique inachevée, forme un attrayant ensemble. Elle a conféré l'immortalité à Iseult et à Tristan. Il regarde les deux amants comme le modèle des nobles cœurs et il prend parti pour eux contre le roi Marc. A qui la faute, sinon au philtre qu'ils ont bu? Leur passion est fatale, irrésistible, indestructible, et rien ne prévaut contre elle. Selon Gottfried, ni Tristan ni Iseult n'ont trompé Marc; ils s'aimaient; ils avaient et bonheur et honneur; c'est Marc qui menait une existence déshonorante puisqu'il aimait Iseult et qu'il savait qu'elle ne l'aimait pas! L'amour, aux yeux de Gottfried et de ses contemporains, est donc souverain, cet amour dont Gottfried célèbre l'empire par toute sorte

d'épithètes, cette *Minne* qui tend des embûches à tous les hommes, qui les domine tous, les trouble, les enlace et les enduit de sa glu, cette *Minne* qui dans « la grotte des amants » offre à Tristan et à Iseult la vie idéale, le *Wunschleben* !

Wolfram d'Eschenbach (1170-1220), chevalier bavarois qui possédait un petit bien près d'Ansbach, est le plus original, le plus allemand des poètes du moyen âge. Il n'a pas la culture classique de Hartmann et de Gottfried et il assure qu'il ne sait ni lire ni écrire. Mais il n'ignore pas le français, bien qu'il commette parfois d'amusants contre-sens; il a tâché de s'instruire et prêté curieusement l'oreille à tout ce que chantaient et contaient jongleurs et vagants; il a guerroyé, parcouru le sud et le centre de l'Allemagne; il connaît les hommes et le monde chevaleresque.

Il est poète lyrique et, dans ses aubades, il exprime en images énergiques et hardies l'inquiète tendresse de l'amant. Dans *Titurel* il rend avec charme l'ardent amour de Sigune. Dans *Willehalm*, inachevé du reste et composé d'après notre poème d'*Aleschans*, il montre de louables sentiments de mansuétude et de tolérance, relève les païens que son modèle abaissait, ennoblit le Renouard de la geste française.

Le *Parzival* est son œuvre principale. Le héros, Parzival, a pour père Gahmuret, roi d'Anjou, et pour mère Herzeloyde, reine de Valois. Gahmuret périt dans un combat; Herzeloyde, qui veut soustraire son fils aux dangers de la vie chevaleresque, se retire avec lui dans la solitude en pleine forêt. Mais un jour Parzival rencontre des chevaliers aux brillantes armures et, malgré Herzeloyde, il les suit à la cour d'Arthur où il débute par un coup de

maître. Son oncle Gurnemanz lui enseigne les devoirs d'un chevalier et l'engage à ne questionner indiscrètement personne. Fort de ces conseils, Parzival court le monde. Il délivre la reine Condwiramur de ses ennemis et l'épouse. Puis, ressaisi de la soif des aventures, il part à la recherche de sa mère. Il entre au château de Montsalvat. Par malheur, il n'oublie pas à propos la recommandation de Gurnemanz : il voit un page porter une lance sanglante dont la vue afflige les assistants; il voit la sœur de son hôte Anfortas apporter le Gral qu'il suffit de placer sur la table pour qu'elle se couvre de mets; il voit Anfortas malade et malheureux; il entrevoit sur un lit un vieillard plus gris que le brouillard, et il ne fait aucune question. Le lendemain, lorsqu'il part, le château est vide, et bientôt il apprend que son silence lui coûte le bonheur. Il regagne la cour d'Arthur et il aperçoit sur la neige trois gouttes de sang. A cet aspect il se rappelle Condwiramur au visage blanc et rose, il se perd dans ses pensées et il ne revient à lui que lorsque Gauvain jette sur les gouttes de sang son mouchoir. Le souvenir de Condwiramur a sauvé Parzival du désespoir et il est reçu chevalier de la Table Ronde. Mais Kondrie la sorcière lui reproche dans les termes les plus cruels sa conduite à Montsalvat et assure au roi Arthur que l'honneur de la Table Ronde est désormais souillé. Parzival s'éloigne et, au bout de cinq ans de prouesses, il rencontre l'ermite Trevrizent qui lui révèle le mystère du Gral. C'est une pierre précieuse tombée du ciel; ses gardiens, auxquels elle fournit d'inépuisables richesses, sont les Templiers; ils doivent être pieux et chastes; seul, le roi peut vivre en état de mariage; le vieillard que Parzival n'a fait qu'entrevoir est Titurel, et Titurel a deux petits-fils, Anfortas et Trevrizent; infidèle à son serment, Anfortas a été blessé par

une lance empoisonnée et il ne guérira que lorsqu'un chevalier l'interrogera sur la cause de ses souffrances. Encouragé par Trevrizent, qui lui remet ses péchés, transformé, régénéré, Parzival marche dorénavant d'un pas ferme vers le but qu'il s'est fixé. Il triomphe de l'invincible Gauvain; il combat son frère consanguin Feirefiz, né de l'union de Gahmuret et de Belakane, reine des Maures; il entre à Montsalvat; il interroge Anfortas qui guérit aussitôt; il se fait couronner avec Condwiramur, et son fils Lohengrin lui succédera comme roi du Gral.

Ainsi, après de longues épreuves, le héros devient l'oint du Seigneur. C'est d'abord un simple, *tump*; puis il se jette dans le monde et il passe à côté du vrai bonheur; il sacrifie l'humanité au respect des formes courtoises, il perd le Gral et, tout en reconnaissant sa faute, il s'abandonne au doute et à l'orgueil au lieu de s'amender. Enfin, à la voix de Trevrizent, il se réconcilie avec Dieu dont il s'était détourné, et il obtient la plus belle royauté.

A Parzival s'oppose Gauvain. Le poète représente dans Parzival et Gauvain deux types de chevalier : Parzival, sérieux, grave, pensant aux choses du ciel; Gauvain, léger, volage et attaché aux choses de la terre. Autour d'eux se groupent les autres personnages : du côté de Parzival, Gurnemanz et Trevrizent, sa mère Herzeloyde, sa femme Condwiramur, sa cousine Sigune et la sœur d'Anfortas, Repanse de Joie, dont l'âme est si noble que le païen Feirefiz, pour l'épouser, abjure sa religion; du côté de Gauvain, de belles dames gracieuses, fringantes, mais capricieuses, coquettes, altières, amères dans leur douceur, *bî der sueze al sûr*.

Ainsi, le Parzival est un tableau de la chevalerie. La plupart des personnages ressemblent à ce Gahmuret qui

sent sa mamelle gauche se gonfler d'un désir de gloire, et tous souhaitent, comme s'exprime l'un d'eux, qu'on les loue devant les dames. La vie chevaleresque, voilà pour Wolfram la seule vie enviable, et il chevalerise toutes choses. Il voit dans les premières étoiles les fourriers qui préparent le logement de la nuit et dans la terre au printemps un faucon qui mue. C'est des tournois et des fêtes qu'il tire ses images, et il dira, par exemple, non qu'il dicte des règles, mais qu'il dresse des buts. Mais, s'il décrit avec complaisance le « jouter » et le « poindre », s'il doue ses héros d'une âme hardie et belliqueuse qui répudie l'inaction, il ne cesse de prêcher l'honneur, la *werdekeit*, et, bien qu'il soit quelquefois cru, il vante les femmes sages et chastes, il nomme la pudeur la serrure de toutes les vertus, il exalte le mariage.

Graves sont les défauts du poème. Wolfram ne marque pas assez nettement le conflit des passions terrestres et des aspirations idéales dans le cœur de Parzival et la métamorphose qui peu à peu s'accomplit en lui. L'histoire de Gahmuret est trop longue et l'épisode de Parzival délivrant Condwiramur ne fait que rappeler l'épisode de Gahmuret délivrant Belakane. Trop souvent Gauvain est, pour parler comme l'auteur, le maître du récit et celui qui tient l'aventure dans ses mains. Enfin, Wolfram n'a pas la belle clarté de Hartmann et de Gottfried; il est fréquemment obscur et Gottfried disait déjà qu'on ne pouvait le comprendre sans commentaire. Et pourtant, qui ne rendrait hommage à l'élévation de sa pensée, à l'originalité de son style, à la force de cet esprit qui sut traiter d'un bout à l'autre un sujet si vaste, exécuter habilement la plupart des détails, dominer l'ensemble de l'ouvrage! Qu'il ait emprunté sa matière à Chrestien de

Troyes, puis à cet introuvable Kyot ou Guyot qui remanie et continue Chrestien, il possédait en tout cas une prodigieuse mémoire, une intelligence puissante, l'âme et le talent d'un grand poète.

Les trois grands maîtres de l'épopée courtoise, élèves des Français, eurent des élèves à leur tour.

Le lourd *Lanzelet* d'Ulrich de Zatzikoven; le *Wigalois* de Wirnt de Gravenberg qui imite le *Guinglain* de Renaud de Beaujeu; le *Wigamur* d'un médiocre poète qui fait de son héros un chevalier à l'aigle comme Wirnt avait fait de son Wigalois un chevalier à la roue et Hartmann de son Ivain un chevalier au lion; le *Gauriel* de Conrad de Stoffel qui, lui, fait de son héros un chevalier au bouc; la *Couronne* de Henri von dem Türlin qui retrace en rimes pures, mais sans aucun plan, les aventures de Gauvain : voilà les disciples de Hartmann d'Aue.

Wolfram compte le plus d'adeptes. On le regarde comme le poète par excellence, et Wirnt assure que jamais bouche de laïque n'a mieux parlé. Ses principaux imitateurs ont été : le Bavarois Albert, auteur d'un *Titurel*, dit le « petit Titurel », œuvre lourde et pédantesque qui paraphrasait le *Titurel* de Wolfram et qui fut attribuée à son grand devancier; le Pleier qui dans trois romans arthuriens vastes et diffus inséra sans vergogne des vers et des passages entiers du seigneur d'Eschenbach; Ulrich von dem Türlin qui voulut composer une introduction au *Willehalm* et raconter les amours de Guillaume et de Guibourg; Ulrich de Türheim qui continua le *Willehalm*; les deux Thuringiens qui firent, l'un, la *Guerre de la Wartbourg* en l'honneur du landgrave

Hermann de Thuringe, l'autre, le *Lohengrin*, qui fut, à la fin du siècle, longuement développé par un poète bavarois ; le plat et prolixe Ulrich d'Eschenbach qui narre la conversion de Guillaume de Wenden et met en vers l'*Alexandre* latin de Gautier de Châtillon.

Conrad Fleck, Ulrich de Türheim, Henri de Freiberg, Conrad de Würzbourg, Rodolphe d'Ems, le Stricker forment l'école de Gottfried.

Il y a dans le poème de Fleck, *Floire et Blanchefleur*, de l'agrément et de la fraîcheur.

Ulrich de Türheim et Henri de Freiberg continuèrent le *Tristan* d'après Eilhart d'Oberg et des rédactions françaises. Mais le premier est froid et vulgaire ; il ne sent pas avec ses personnages ; il donne à Cardin, compagnon de Tristan, le ton d'un Sancho Pança ; il souhaite que Tristan aille d'enfer en paradis. Le second, qui composa son œuvre vers 1290, a de l'aisance, de l'abondance, de la vivacité. Tous deux racontent que le roi Marc fit enterrer les amants à côté l'un de l'autre et planter une vigne sur la tombe d'Iseult et un rosier sur la tombe de Tristan, que les deux arbustes se rejoignirent et que leur feuillage se confondit ; mais Ulrich de Türheim dit sèchement qu'il ne croit pas à ce miracle ; Henri de Freiberg assure que les arbustes s'entrelacent amoureusement parce qu'ils étaient enracinés dans les cœurs des deux amants où le breuvage fatal couvait encore.

Conrad de Würzbourg, Rodolphe d'Ems et le Stricker ont des traits communs. Ils se piquent d'être savants ; et pourtant leur talent est habile et souple ; après avoir tenté de grandes œuvres, ils comprirent peut-être que leurs visées étaient trop hautes et, incapables de cueillir la palme épique, ils abordèrent des genres plus humbles où ils réussirent.

Conrad de Würzbourg (mort à Bâle en 1287) a inauguré dans le *Tournoi de Nantes* la poésie héraldique. Il a traduit notre *Parténopeus de Blois* ainsi que notre *Chevalier au cygne* et composé d'après Benoît de Sainte-More, avec force additions d'Ovide et de Stace, une *Guerre de Troie.* Il a versifié des légendes latines, entre autres celle de saint Alexis, ce héros de Dieu, dont il retrace avec complaisance le glorieux abaissement, et il a fait dans la *Forge d'Or* un panégyrique de la Vierge. Son talent se déploie surtout dans des nouvelles, dans *Otton à la barbe,* dans l'histoire de la dame qui mange sans le savoir le cœur de son amant et le trouve doux comme sucre, dans *Engelhard et Engeltrute* qui traite la légende d'Amis et Amiles. Son *Salaire du Monde* représente Wirnt de Gravenberg qui lit dans sa chambre un récit d'amour et qui voit soudain apparaître une femme merveilleusement belle : c'est le *Monde*, cette dame *Monde*, *Frau Welt*, que Wirnt a louée, désirée, et puisqu'il l'a si fidèlement servie, elle le récompense, elle se tourne, elle montre son dos. Quel spectacle! Des ulcères, des crapauds et des serpents, des mouches et des fourmis, des vers qui rongent une chair puante, une robe fanée, usée! Et Wirnt qui ne veut pas se damner, renonce au Monde et part pour la croisade. La *Plainte de l'art* offre pareillement une allégorie : douze Vertus sont assises dans une clairière; Art, frappé d'une flèche aiguë par Pauvreté, porte plainte contre Largesse qui le laisse aller indigent et nu. Mais Conrad ne sait résister à la manie d'amplifier; sa poésie, facile, gentille, jolie, a trop de mollesse et de nonchalance; elle ne touche pas, elle n'émeut pas; c'est une suite fatigante d'images qui se pressent sans aucun ordre. Quelle prolixité dans son *Parténopeus* où il semble n'avoir d'autre souci que

d'ajouter les vers aux vers, dans sa *Forge d'Or* où il entasse litanie sur litanie, dans sa *Guerre de Troie* où il range les Allemands sous les drapeaux des Grecs et envoie contre Ilion païens et musulmans! Conrad est verbeux, et de tous les poètes du moyen âge, celui peut-être qui dit le moins de choses avec le plus de mots; il accompagne chaque substantif d'une épithète vague et banale; pas un arbre qui ne soit vert, de chant qui ne soit doux, de feu qui ne soit chaud, de glace qui ne soit froide, de pierre qui ne soit dure, de douleur qui ne soit cruelle, de malheur qui ne soit amer, de beauté qui ne soit impériale. Il a, comme Gottfried, célébré l'amour; mais où est la flamme, où est le prestige de Gottfried?

Rodolphe d'Ems (1220-1254) a jeté dans son poème inachevé d'*Alexandre* une foule d'épisodes et de détails tirés de toutes parts, et il commet de singuliers contresens, prenant Lesbos et Halicarnasse pour des noms d'hommes, transformant en rivière la ville de Memphis. Il a fait un *Barlaam et Josaphat*, clair et judicieux abrégé d'un original latin, un *Guillaume d'Orléans* dont le style est parfois aimable et aisé comme celui de Gottfried, et une *Chronique du Monde* qui enseigna aux laïques l'histoire de l'Ancien Testament. Sa meilleure œuvre est le *Bon Gérard*, récit simple, attachant, comparable au *Pauvre Henri*, remarquable par le langage modeste et digne du héros, par le contraste entre l'empereur et le bourgeois, entre celui qui donne bruyamment et celui qui donne en secret.

Le Stricker qui écrivit entre 1225 et 1250 est l'auteur d'un poème arthurien, *Daniel de Blumenthal*, sec et dénué d'intérêt. Il a remanié le *Roland* du clerc Conrad, et son style, plus agréable et plus net que celui de son devancier, a moins de vigueur et de nerf. Finit-il par

s'aviser qu'il s'élevait au-dessus de sa sphère et qu'il devait descendre? Quoi qu'il en soit, il composa des contes et s'il redit des choses connues, s'il est négligé, s'il se répète, sa langue a beaucoup de naturel et de grâce. Un voleur qu'un paysan prend pour saint Martin; une femme qui persuade à son mari qu'il n'est plus en vie; une autre qui fait croire qu'elle est morte et que son brutal époux courtise sans la reconnaître; le curé Amis, ce fourbe insigne qui court le monde, dupant et bafouant grands et petits : tels sont les sujets que le Stricker a traités.

Le Stricker avait, ainsi que Conrad de Würzbourg, introduit le genre de la nouvelle en vers. Nombre de nouvellistes le suivirent, et si l'on ignore l'auteur de l'*Epervier*, du *Levraut*, de la *Méchante femme*, on connaît le Styrien Herrant de Wildonie dont le *Mari trompé* est assez plaisant, et un Bavarois, Wernher le Jardinier, qui fit après 1250 le poème de *Helmbrecht*. Fils d'un riche paysan, orgueilleux, coiffé d'une belle toque de soie, coquettement attifé, Helmbrecht entre au service d'un chevalier-brigand. Il a pour compagnons Avale-agneau, Avale-bélier, Sac d'enfer, Remue-l'armoire, Mange-vaches, Vole-calice, Gueule de loup, et lui-même prend et mérite le surnom d'Avale-pays. Au bout d'un an, il revient au logis paternel; il a les façons brusques et mêle à sa conversation des bribes de français et de tchèque; il raconte sa vie à son père qui frémit d'horreur; il emmène sa sœur qui épouse Avale-agneau. Mais au milieu du repas de noces apparaissent le juge et les archers. La mariée est dépouillée de ses vêtements. Les bandits sont envoyés au gibet. Seul Helmbrecht obtient sa grâce et il eût préféré la mort : le bourreau lui crève les yeux

et lui coupe une main et un pied; son père le chasse et le maudit; un paysan l'insulte, le frappe et le pend à un arbre. Wernher narre, dit-il, ce qu'il a vu, et sa brièveté, sa simplicité, le sérieux qui l'anime, tout fait de ce poème une attachante et instructive lecture.

A cette sombre histoire s'opposent de vives et spirituelles descriptions, le *Voyage des Viennois* et le *Weinschwelg*. L'auteur du *Voyage*, le Freudenleere ou le Sans-Joie, met en vers une anecdote qui lui fut contée à Vienne par un burgrave; mais le récit est d'origine plus ancienne, et Athénée l'attribue à Timée. Une nuit, des bourgeois de Vienne, échauffés par le vin, s'imaginent qu'ils sont partis pour la Terre-Sainte et qu'ils naviguent en pleine mer; la tête leur tourne, et ils croient qu'une tempête assaille leur vaisseau; pour apaiser Dieu, ils jettent par-dessus bord, c'est-à-dire par la fenêtre, un de leurs compagnons qui gît sous un banc.

Le Weinschwelg est plus invincible au vin que les Viennois. Possédé d'une soif monstrueuse, il boit, non dans un gobelet, mais dans un grand pot, et il boit à outrance, sans se lasser, comme ne burent jamais l'aurochs et l'élan, avalant rasade sur rasade, prônant à chaque coup ce breuvage qui « salue son cœur et allonge sa vie », glorifiant ce « doux flot qui balaie le chagrin », assurant qu'il ne pourchasse que ce gibier, faisant craquer son banc, criant que nul en Allemagne ne rivalise avec lui et lorsque sa ceinture se rompt, lorsque sa chemise se déchire, revêtant, pour que le vin ne puisse le forcer et l'ouvrir, un justaucorps de buffle et, par-dessus, une cuirasse de fer. C'est le type de la beuverie allemande, et ses prouesses bachiques, narrées avec verve, sont bien dignes d'un pays où boire est, comme dit Börne, une affaire, une étude, un service divin, et où l'on

compte par centaines les mots qui signifient *boire* et *être ivre*.

Telles sont au XIIIe siècle les principales œuvres de la poésie chevaleresque qui déjà s'embourgeoise. La poésie ecclésiastique florissait encore; mais elle imitait la poésie courtoise. On ne cite ici que des noms : Conrad de Fussesbrunnen qui compose une *Enfance de Jésus*; Conrad de Heimesfurt qui chante l'ascension de Marie et la résurrection du Christ; Reinbot de Durn qui célèbre saint Georges avec emphase et diffusion; Henri de Krolewitz qui commente l'oraison dominicale; Lutwin qui consacre un poème à Adam et Eve; Lamprecht de Ratisbonne qui fait une vie de saint François; un anonyme qui, dans des vers contre la cour et les chants d'amour, essaie vainement d'atteindre l'énergie de Henri de Mölk; Brun de Schonebeck, riche marchand de Magdebourg, qui élucubre en plus de douze mille vers dans un style médiocre une paraphrase du *Cantique des Cantiques* (1276).

Même les historiographes du temps imitaient la poésie chevaleresque, et que de chroniques rimées sur le modèle de celle de Rodolphe d'Ems : la *Chronique du monde* où un bourgmestre de Vienne, Jansen Enikel, recueille anecdotes et nouvelles, et son *Livre des princes* qui glorifie les archiducs autrichiens; la *Chronique d'Autriche*, d'Ottocar de Styrie; la *Chronique de Cologne*, du greffier Hagen; la *Chronique de Livonie*, qui retrace les combats de l'Ordre Teutonique!

La littérature lyrique allait au XIIIe siècle de pair avec la littérature épique, et, sous l'influence de la France,

s'était développé le *Minnesang* ou poésie d'amour. La forme même de cette poésie était française. Après avoir employé la strophe dite des *Nibelungen* avec des rimes simples, les minnesinger imitèrent les troubadours et les trouvères : tripartition de la strophe, enlacement des rimes, répétition de la même rime dans toute la strophe.

Ils n'avaient pas d'abord exprimé les mêmes idées. Dans les vers attribués à Kürenberg la femme prie l'amant d'être fidèle; elle pense en rougissant au beau chevalier; elle regrette ce faucon qu'elle élevait et qui s'est envolé loin d'elle, et l'amant fait seller son cheval pour échapper à sa maîtresse exigeante. Dans les vers qui portent le nom de Dietmar d'Eist, dans les strophes de Meinloh et du burgrave de Ratisbonne, l'amante appelle celui qu'elle n'a pas vu depuis mille ans au moins, elle l'exhorte à fuir les autres femmes, elle assure qu'avec lui est partie toute sa joie. Ces premières poésies du Minnesang, brèves, énergiques, passionnées, ont un accent parfois âpre et rude dans sa fierté; l'homme ne se plie pas encore aux règles de la courtoisie; la femme s'humilie devant lui comme devant le seigneur de sa pensée.

Mais bientôt la lyrique allemande subit l'influence étrangère, et Lessing faisait preuve de sagacité lorsqu'il disait qu'elle s'était trop formée d'après le siècle français. Comme nos troubadours et nos trouvères, les minnesinger taisent le nom de la femme qu'ils aiment ou lui donnent un nom fictif. Leur « chant du jour » ou *tageliet*, où le guetteur annonce au chevalier que le jour vient et qu'il faut s'échapper malgré les larmes de la dame, n'est autre que l' « aubade » des Français et l' « alba » des Provençaux.

Sous cette influence les minnesinger font de la femme

leur souveraine. Ils chantent, non leurs inimitiés, leurs luttes, leurs aventures de guerre et de croisade; ils ne chantent, comme l'indique leur nom, que l'amour, la *Minne*; ils vantent leur dame, sa beauté, sa grâce — la beauté, dit Walther, passe après la grâce — et même sa bonté; ils assurent qu'ils l'aiment éperdument; ils envient le pré qu'elle touche de ses pieds. Non qu'ils soient tellement platoniques : ils sollicitent, et quelquefois crûment, le prix de leur constance, et lorsque Clymène les rebute, ils se retournent vers Jeanneton; ne pouvant aimer à la cour ou au château, ils aiment au village. Ils ont deux amours : le haut amour et le bas amour, la *hohe Minne* qui s'adresse aux nobles dames et la *niedere Minne* qui s'adresse aux jeunes filles de modeste condition; ils ne se contentent pas de courtiser la *frouwe*; ils donnent rendez-vous sous le tilleul à la *frowelin* plus libre et plus facile; ils s'entretiennent à la fontaine avec d'accortes servantes, et, pour parler comme l'un d'eux, leurs maîtresses labourent et vont à l'herbe.

Mais ils célèbrent surtout le haut amour, et ils le célèbrent froidement. Ils ne détaillent même pas la beauté de leur dame; ils disent simplement qu'elle a la bouche rose et les dents blanches. Ils lui témoignent le plus profond respect; ils essuient avec patience ses rebuffades; elle est leur reine et ils obéissent à ses caprices. Leur amour est un amour de convention, un jeu de l'esprit, une mode. Aussi, c'est presque toujours un amour malheureux, élégamment transi. Ils ont beau se plaindre du « nenni » de la dame; on sent que leur douleur n'est pas sincère et elle dure trop longtemps : l'un soupire sept ans sans parler à celle qu'il aime, l'autre ne l'entrevoit que deux fois en un an, un autre grisonne à son service et ses lecteurs lui demandent malicieusement

quel âge elle peut avoir. Pourtant, si le Minnesang manque de chaleur et de vie, il adoucissait les mœurs de l'époque et les ennoblissait : la dame qui résiste à Johansdorf lui promet qu'il n'en aura que plus d'honneur.

Faut-il énumérer tous ces chanteurs d'amour? Ils se ressemblent à peu d'exceptions près et leurs pièces ont un caractère uniforme. Le feuillage qui jaunit, la tristesse de l'hiver, le mai verdissant, les *Merker* ou espions chargés par le mari jaloux de surveiller la dame, les messagers dont se servent les amants, voilà les sujets qu'ils traitent, sans éclat d'ailleurs et sans originalité. Citons les plus intéressants et prenons le dessus du panier.

Frédéric de Hausen, qui périt en Terre Sainte (1190), a fondé la lyrique chevaleresque et courtoise. S'il ne rime pas avec pureté, il use de l'antithèse, il raisonne, il demande ce que peut bien être l'amour, il imite Folquet de Marseille et Bernard de Ventadour.

Il fit école et il eut des disciples, Gutenburg, Bligger de Steinach, Bernger de Horheim. Comme lui, le comte de Neuchâtel, Rodolphe de Fenis, prend pour modèles des Provençaux, Folquet et Peire Vidal, et comme lui, il est subtil et froid. De même, le Souabe Henri de Rugge.

Le Bavarois Johansdorf a plus de vivacité, plus de passion.

Le Thuringien Henri de Morungen et l'Alsacien Reinmar le Vieux sont, avant Walther, les plus grands des minnesinger. Morungen est né poète, et lui-même dit qu'il vint au monde pour chanter. Il varie les comparaisons lorsqu'il célèbre la beauté de sa dame qui, comme l'elfe, l'a fasciné du regard. Il l'invoque et l'évoque; il voit

son corps plus blanc que neige briller à travers la nuit; il se figure qu'elle entre dans sa chambre, qu'elle le prend par la main, le conduit aux créneaux de la tour. Il assure que, si l'on ouvrait son cœur, on y verrait l'image de la belle. Il veut qu'on écrive sur sa tombe qu'il fut dédaigné de celle qu'il aimait tant, et le passant saura les torts qu'elle eut envers lui.

Tout en suivant la voie tracée par Hausen, Reinmar le Vieux a la rime pure et il passa pour un maître de la forme. Gottfried de Strasbourg compare sa langue à celle d'Orphée et le nomme le chef du chœur, le porte-drapeau. Mais il manque d'aisance, de souplesse, d'harmonie. Il ne chante guère que les émotions de son cœur et il les chante longuement, sans nul relief, d'une façon vague, abstraite. Subtil et entortillé, il est plus psychologue que poète. La note triste domine dans ses vers; il ne sait prendre d'autre ton que le ton de l'élégie, ne sait que pleurer, gémir, soupirer, et il s'en fait gloire. Mélancolique de parti pris, il dira que le souci est bon et qu'être sans souci, c'est être sans mérite. Il fut le poète attitré de la cour d'Autriche, d'une société déjà raffinée qui goûtait le genre sobre, discret et mesuré.

Après la mort de Reinmar le Vieux, s'écrie Gottfried de Strasbourg, celui qui doit porter la bannière et guider la troupe sacrée, c'est Walther de la Vogelweide! Et Walther est en effet le plus grand et le plus populaire des lyriques de son temps. Nul ne s'exprime alors avec une aussi vigoureuse brièveté. Il imita dans ses poésies politiques les sirventes de notre Midi, traitant les mêmes sujets que les troubadours, usant des mêmes expressions, les combattant quelquefois, par exemple, lorsqu'il riposte aux injures que Peire Vidal dit aux

Allemands. Mais ces poésies, ces *Sprüche* ou Proverbes, courtes, vives, ardentes, portaient sur leurs ailes les cris douloureux ou triomphants du patriotisme teutonique. Elles avaient autant de retentissement que certains articles de nos journaux de jadis, et à cette voix vibrante répondaient des milliers de voix. Il était de pauvre noblesse et il alla longtemps de cour en cour jusqu'à ce que Frédéric II lui fit don d'un petit fief (1215). L'Empire en lutte avec la papauté n'eut pas de plus ardent, de plus éloquent champion. Il attaque Innocent III, ce Judas, ce nécromant, ce suppôt de l'enfer, qui perd la chrétienté et qui devrait laisser à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu, les cardinaux qui couvrent leur propre chœur tandis que le saint autel subit une méchante ondée, le clergé qui n'a plus la vie simple et la pureté d'antan. Walther sait varier l'invective et la dramatiser. Il montre le pape riant avec ses Welches des Allemands qui saccagent l'Empire pendant qu'il remplit ses caisses, de ces fous d'Allemands qui jeûnent pendant que les prêtres d'Italie mangent du poulet et boivent du vin. Il apostrophe le tronc, Sire tronc, où les fidèles déposent le denier de la guerre sainte. Il met en scène un pieux ermite qui pleure dans sa cellule et prie Dieu de sauver le monde. Il se représente lui-même assis sur une pierre, appuyant le coude sur le genou et la main sur la joue, méditant dans cette attitude sur la situation de l'Allemagne, ou bien, quand les princes hésitent à conférer la royauté à Philippe, il entend bruire un ruisseau et il pense aux poissons qui nagent dans l'eau, à tout ce qui rampe, vole et marche. Quoi! tous les êtres ont un seul roi, une seule loi, et la nation allemande n'a pas de souverain, et les princes orgueilleux tardent à élire Philippe, et de pauvres roitelets — les

rois de France et d'Angleterre — prétendent à l'Empire! Que la nation allemande les fasse reculer et qu'elle mette la couronne impériale et son diamant l'Orphelin sur la tête de Philippe!

Les lieds de Walther le placent au premier rang des minnesinger. Déjà ses Proverbes contiennent d'imposants tableaux, comme l'entrée du roi Philippe dans l'église de Magdebourg : le monarque, sceptre en main et couronne au front, avançant avec lenteur, sans se presser, et derrière lui, glissant sur le sol, la reine, rose sans épine et colombe sans fiel. De même, dans ses lieds. Pour revoir une jeune fille qui lui est apparue dans un rêve, il court les bals en priant les dames de relever leur chapeau. Dans une autre pièce, une belle raconte son rendez-vous : c'était dans une prairie et l'on peut remarquer près d'un buisson de roses l'endroit où reposait sa tête; mais personne ne saura ce qu'elle faisait, sinon elle, *lui* et un oiselet. La joie mutine de l'amoureuse, la naïveté de son aveu, l'harmonie du vers et sa légère allure, le *tandaradei* qui revient en refrain à la fin de chaque strophe, tout donne à ce petit poème je ne sais quoi d'allègre et de tendre. Comme tous les minnesinger, Walther associe le printemps et l'amour. Il appelle de ses vœux la venue du seigneur Mai et des fleurs rouges qui luttent de longueur avec le trèfle; mais il veut qu'en même temps des jeunes filles lancent la balle sur le bord du chemin. Une belle femme est pour lui ce qu'il y a de mieux au monde et il la préfère à tout l'éclat du renouveau.

L'exemple de Walther entraîna les princes. Un duc d'Anhalt, un duc de Brabant, un duc de Breslau, un margrave de Brandebourg, le roi Wenceslas II de Bohême, Conradin, le dernier des Hohenstaufen, furent minne-

singer. Mais le meilleur élève de Walther, c'est Reinmar le jeune ou Reinmar de Zweter. Lui aussi mania le *Spruch* politique. Il n'a pas toutefois la passion, la violence de son maître; il pratique plutôt l'ironie que l'apostrophe et il est plus réservé, plus froid. Comme Walther, il chanta Dame Honneur jadis puissante, aujourd'hui chassée, vagabonde. Il y avait en lui une veine didactique : il composa des fables, des énigmes, de petits récits; il vanta l'amour dans le mariage, et, quand il serait quelque peu philistin et pédant, il a traité toute sorte de sujets dans une langue simple et claire, bien qu'un peu gauche et heurtée.

Du milieu de la foule des minnesinger — et nous ne devons oublier ni Veldeke ni Hartmann d'Aue ni Wolfram d'Eschenbach — se détache encore un trio remarquable : Neifen, Winterstetten et Hohenfels. S'ils n'échappent pas aux fadeurs du genre, ils visent parfois à rendre la réalité.

Gottfried de Neifen se répète et il semble avoir peu d'idées; mais son style est pur et sa rime raffinée. Il met en scène de belles paysannes qu'il courtise et il rappelle ses déconvenues avec un franc sourire.

Ulrich de Winterstetten a le ton rapide et gai. Il fait parler des jeunes filles avec une attrayante naïveté : l'une raffole de ses chansons, l'autre traite de « méchant petit amoureux » un amant sincère.

Burkart de Hohenfels a composé, de même que Winterstetten, des chansons de danse, et un heureux choix de mots, un rythme léger, une mélodie riante leur donnèrent des ailes. Tantôt il célèbre l'hiver et la danse dans la chambre, sourires, clignements d'œil, furtifs regards. Tantôt il peint deux jeunes filles, l'une pauvre et qui court au bal, l'autre riche et que sa tante enferme.

Ah! si sa tante mourait! Son amie lui propose de venir le lendemain couper le blé avec elle; elle accepte et jure de se venger, de « prendre un homme de peu ».

La poésie villageoise s'annonce. Neidhart de Reuenthal (mort vers 1250) la représente avec le plus d'éclat. Il n'a guère fait que des chansons de danse : celles d'été et celles d'hiver. Les premières ont l'allure plus dramatique; elles invitent les belles à serrer sur la hanche leur chemise blanche avec une ceinture de soie et à danser sur le pré à l'ombre du tilleul; elles se terminent par un dialogue. Les secondes qui retracent le bal entre quatre murs, finissent par une historiette satirique. Neidhart aime à montrer deux jeunes filles échangeant des confidences. L'une se plaint des hommes qui sont ou volages ou engourdis, l'autre lui répond qu'il y en a encore qui servent volontiers les belles, et elle nomme Neidhart. Ailleurs une autre avoue que les chants du chevalier de Reuenthal ont touché son cœur. Souvent le poète introduit dans ses lieds la mère et la fille : celle-ci veut aller au bal et danser avec Reuenthal qui soupire pour elle et la tient pour la plus belle femme qui soit de Bavière en Franconie, et vainement la mère cache la robe de sa fille dans l'armoire et refuse la clef, vainement elle s'arme de la quenouille et du râteau, l'enragée enfonce l'armoire avec un pied de chaise, met sa robe, et vole au bal. Mais parfois la vieille désire tâter des mêmes joies; elle s'attife, elle aussi; elle court à la danse, elle saute comme un cabri. Les chansons d'été ont le ton libre et licencieux; Neidhart y parait en don Juan; il est la coqueluche des villageoises. Celles d'hiver décrivent plutôt les querelles des paysans : ils se pavanent comme s'ils étaient chevaliers, ils trépignent, ils crient à pleine gorge, puis l'un jette un œuf à la tête de l'autre, et les voilà qui prennent un

fléau ou un bâton et qui frappent en aveugles autour d'eux. Neidhart raille donc les manants, ces coqs de clocher qui serrent leur chef dans un bonnet pour ne pas déranger les boucles de leurs cheveux et qui ne sont, malgré leur superbe accoutrement, que des lourdauds et des rustres. On l'applaudit, on l'imita, et, parce qu'il était le maître du genre, ces pièces satiriques furent appelées des « neidharts ». Il devint le type de l'ennemi des paysans; il passa pour un bouffon de la cour de Vienne et au xve siècle un livre de chansons parut sous son nom. Mais le vrai Neidhart avait de la grâce et de la vigueur; on louera toujours le frais coloris de ses tableaux, sa gaillardise, sa verve maligne, l'élégance et l'harmonie de sa langue.

Il eut de nombreux élèves en Bavière, en Autriche, en Suisse. L'un des plus connus, le Tannhäuser, parodie la pastourelle française et retrace comiquement sa pauvreté. Il se moque des minnesinger et de leur culte pour une grande dame hautaine et impérieuse : sa bien-aimée, à lui, veut, par exemple, qu'il détourne le cours du Rhin, qu'il vole dans les airs, qu'il lui donne le Gral, la pomme de Pâris, le manteau de Vénus, l'arche de Noé, que sais-je encore?

Les Suisses forment un groupe à part. Ils célèbrent plutôt l'estomac que le cœur; ils chantent la bonne chère et les franches lippées; ils préfèrent aux senteurs du printemps l'odeur de la cuisine.

Le Thurgovien Steinmar dit bien qu'il croit être maître du Gral quand il voit sa mie. Mais il est réaliste à la façon de Neidhart. Il compare son cœur inquiet au porc qui s'agite et se débat dans un sac. Il parodie l'aubade et montre un valet dormant sur la paille auprès d'une fille et réveillé par la voix du berger. Il conte ses liai-

sons avec des paysannes. Il déclare hautement qu'il renonce à l'amour, qu'il se jette dans la crapule, et il jure de faire bombance, de vider les flacons et les plats, d'engloutir une oie. Son style est d'ailleurs très correct et son vers, aisé.

Le Zurichois Hadloub, lui aussi, est réaliste. Comme Steinmar, il compare le cœur de l'amant au porc qui se démène et qui grogne dans un sac. Comme Steinmar, il chante la moisson propice aux amoureux. Comme Steinmar, il vante les joies de l'automne où foisonnent jambons et saucisses. Il se pique d'être goinfre, *frâz*, et s'enferme dans une chambre bien chaude pour s'engraisser. Pourtant il a célébré une femme de haut lignage qui restait insensible à ses vœux et il conte avec grâces les innocentes amours de son enfance : une petite fille qu'il adore et qui le déteste, qui lui refuse un salut, lui mord la main et lui jette une boîte d'épingles en guise de cadeau.

Ces tableaux aimables reparaissent dans une charmante poésie de Maître Alexandre. Il rappelle ses jeunes années, le temps où l'on cherchait la violette, où l'on s'asseyait parmi les fleurs pour les comparer et trouver la plus belle, où l'on courait les bois pour cueillir les fraises jusqu'à ce que le gruyer vînt au soir crier à travers le feuillage qu'il était temps de rentrer. Et les enfants rentraient lentement, et l'un d'eux, marchant dans l'herbe, croyait voir le serpent, la vilaine, la maudite bête, qui naguère avait piqué le poulain. Et ils avaient peur d'être surpris par la nuit, car on leur avait dit que des filles s'étant égarées dans les prés, le roi leur ferma la porte du palais et les gardes leur ôtèrent leurs vêtements.

Mais déjà la poésie d'amour, dans ce qu'elle a de noble et de chevaleresque, décline et déchoit. Le *Frauendienst*

ou *Service des dames* d'Ulrich de Liechtenstein qui fut achevé en 1255, est l'œuvre où se peint le mieux la décadence. Ulrich (1200-1276) fut le don Quichotte du Minnesang. A douze ans il aime la dame dont il est page et il emporte, pour la boire avec délices, l'eau qu'elle a versée sur ses mains. Plus tard, pour plaire à une châtelaine qui lui trouve la bouche disgracieuse, il subit une opération qui l'alite six semaines. Il compose des vers en son honneur et quelquefois elle lui répond ; mais il ne sait ni lire ni écrire, et il est fort embarrassé lorsqu'il n'a pas son secrétaire auprès de lui. Pour la mériter, il court les tournois, risquant sa vie, gaspillant sa fortune. Un jour, il a le doigt fracassé; il mande l'accident à sa maîtresse qui ne le croit pas; afin de la convaincre, il lui envoie dans une cassette le doigt qu'il s'est fait couper! Une autre fois, accompagné de deux amis et d'un cortège de pages et de valets habillés de blanc, vêtu lui-même d'une robe blanche, coiffé d'un chapeau blanc orné de perles, deux tresses noires lui tombant à la ceinture, comme s'il était *dame Vénus*, il provoque tous les chevaliers qu'il rencontre, de Venise à la frontière de Bohême. En récompense, la belle lui donne un rendez-vous : il doit, déguisé en lépreux, se mêler aux malades et aux mendiants qui, le dimanche, se présentent à la porte du manoir; il vint, il voulut entrer par la fenêtre en se hissant à l'aide de draps liés ensemble; il tomba dans le fossé. Dépité, il quitta celle qu'il avait servie durant treize années, et, pour une autre dame, organisa une autre mascarade : le roi Arthur qui reparaît pour rétablir la Table Ronde. Et il avait femme et enfants! Son livre est mi-prose mi-vers; la prose a de la rudesse; les vers sont faciles et agréables.

Il y a peut-être dans le *Service d'amour* autant de fable que de vérité. Mais ce mélange de fiction et de réalité annonce la décadence. Bientôt les minnesinger ne sont plus des chevaliers, ou, s'ils appartiennent à la chevalerie, ils traitent, comme Neidhart et les Suisses, des sujets qui n'ont rien de « courtois ». Le Minnesang tombe entre les mains des bourgeois ; il devient didactique ; ce n'est plus le Minnesang, c'est le Meistergesang, et, si cette nouvelle poésie garde scrupuleusement les formes de l'ancienne, elle manque d'intérêt : les meistersinger ont beau s'appliquer ; ce qu'ils font sent l'effort ; rien d'aisé, d'heureux, d'entraînant.

Cependant, ce genre didactique offre au XIIIe siècle des œuvres qui méritent encore l'attention.

Déjà deux poètes, Herger et Spervogel, qui sortaient du peuple, avaient, sur un ton populaire, dans des proverbes ou paraboles, prêché la morale, et Spervogel compare au porc l'homme qui délaisse sa femme ; il ne connaît rien de pire, et il dit, comme Brantôme plus tard, et dans les mêmes termes, que c'est négliger un beau et clair courant d'eau pour un sale bourbier.

Un Souabe, le Marner, qui se nomme l'élève de Walther, compose des proverbes de toute sorte : c'est un satirique et un moraliste, mais qui fait un trop grand étalage de sa science.

Kanzler et maître Boppe dans le sud, Rumezland et Regenbogen dans le nord, Frauenlob dans le centre de l'Allemagne, sont, comme le Marner, les représentants de cette poésie bourgeoise qui vise à la profondeur et affecte une allure savante.

Frauenlob ou « Louange des dames », de son vrai nom Henri de Meissen, qui courut toute l'Allemagne et finit par s'établir en 1312 à Mayence, doit son surnom à ses

panégyriques du beau sexe et surtout à la dispute qu'il soutint contre Regenbogen : il mettait le mot *Frau* « dame » au-dessus de *Weib* « femme », en opposition à Walther qui donnait la préférence à *Weib*. Aussi, lorsqu'il mourut à Mayence en 1318, les dames, dit-on, voulurent porter son cercueil. Emphatique, prétentieux, Frauenlob n'avait pour ses devanciers que du mépris, et ce ton d'assurance, ainsi que son vaste savoir, imposait au public.

Regenbogen, lui aussi un bourgeois, rencontra Frauenlob à Mayence. Il est moins docte, moins obscur que son rival; mais ses vers ont de la rudesse. Il est un des premiers à parler des trois états, de ce qu'on appela plus tard le *Lehrstand*, le *Wehrstand*, le *Nährstand*, et il demande que le prêtre, le chevalier, le paysan soient compagnons, que l'étole, l'épée, la charrue s'unissent fidèlement.

Il y a même au XIIIe siècle de grands poèmes didactiques, et, tout d'abord, une traduction rimée du recueil des *Distiques* latins connus sous le nom de Caton.

Un seigneur de Windesbach en Bavière, le Winsbeke, fit un poème pour enseigner à son fils sur un ton grave et quelquefois touchant les devoirs du chevalier : respecter les femmes, prendre pour ami un homme de basse condition qui vit avec honneur plutôt qu'un grand seigneur qui vit sans honneur.

A l'exemple du Winsbeke, un poète, de moindre mérite, composa dans la même forme strophique l'enseignement qu'une mère, la Winsbekin, donne à sa fille.

Un chanoine très instruit, Thomasin de Zirclaere ou de Cerchiari dans le Frioul, rédigea en 1215, dans l'espace de dix mois, un code de la courtoisie et des bonnes manières. Il intitula son œuvre *l'Hôte italien* (*Der wälsche*

Gast) parce qu'elle venait d'Italie et demandait accueil en Allemagne. Thomasin savait l'allemand moins bien que l'italien, il rime mal et avec force chevilles, il écrit lourdement et sans grâce, il est banal. Mais il a l'accent pénétrant de l'homme qui connaît le monde. Il ne se borne pas à blâmer les dames qui croisent les jambes lorsqu'elles sont assises ou les chevaliers qui gesticulent en parlant. Tout en conseillant aux gens d'un âge mûr de ne pas lire les romans d'aventures, il exhorte la jeunesse à prendre pour modèles soit Andromaque, Enite, Pénélope, Blanchefleur, soit Gauvain, Erec, Ivain, Arthur, Charlemagne, Alexandre, Tristan. Il met ses lecteurs en garde contre l'inconstance et l'immodération, l'*unstæte* et l'*unmâze*. C'est un pessimiste ; tout lui semble sens dessus dessous ; le fou fait taire le sage, le jouvenceau prend le pas sur le vieillard, les méchants ont tout pouvoir, les bons sont abaissés, et les arbres de la montagne descendent dans le marais.

Freidank, qui fit la croisade de 1228, a réuni sans aucun ordre sous le titre de *Bescheidenheit* (*Discretio* en latin et *discernement* en français) des maximes et des proverbes, des épigrammes, des fables, des énigmes de sa propre invention et de celle d'autrui. Pendant plus de quatre siècles son succès se soutint, et il le méritait, car sa morale est saine, élevée, sans rien de vulgaire ou de trop tendu, et son style a de grandes qualités, une forte brièveté, de la verdeur, de l'esprit.

Hugo de Trimberg, directeur de l'école d'un faubourg de Bamberg, a composé de 1296 à 1300 et remanié maladroitement en 1314 un poème de plus de 24 000 vers qu'il intitula le *Renner* ou le *Coureur* parce que le livre devait courir par tous pays. Il était savant et possédait une bibliothèque de deux cents volumes. Aussi recueillit-il dans

son ouvrage sans nul plan et nulle méthode une foule d'anecdotes et d'extraits de la Bible et des Pères. On le lit volontiers; il est clair, facile; il conte des fables; il prodigue les dictons. Mais il fait trop de morale et il abonde en digressions. Il est bourgeois; s'il aime Walther, il aime davantage Freidank et il condamne les épopées courtoises, l'idéal chevaleresque, les tournois, les aventures et le service des dames.

La satire politique fleurit en même temps, surtout chez les Autrichiens.

Vers 1270, Conrad de Haslau, dans son *Jouvenceau*, déplore la décadence et l'attribue à la mauvaise éducation de la jeunesse qui n'aime que les dés et le vin.

Vers 1290, dans un dialogue entre un chevalier et son valet, en vers très réguliers, l'auteur du *Petit Lucidarius* qu'on nomme à tort Seifried Helbling, se plaint de tout et de tous, du duc Albert d'Autriche et de ses avides entours, de la cour de Vienne où il y a tant d'étrangers qu'on n'y trouverait pas sept bons Autrichiens, des chevaliers qu'il ferait tous brûler s'il était prince, du peuple qui change comme le vent, des femmes oisives, coquettes, semblables à des poules qui de la fenêtre appellent les coqs. Il blâme le mélange des conditions et il s'indigne que les paysans riches épousent des filles de la noblesse, qu'ils portent l'épée au lieu de gourdin et des gants de Venise au lieu de moufles, qu'ils mangent du poisson le vendredi et du gibier les autres jours.

Sermon et satire sont synonymes. C'est au XIIIe siècle que se forme et se déploie, grâce aux sermonnaires, la prose allemande. Deux franciscains la manient habilement : David d'Augsbourg et Berthold de Ratisbonne, qui meurent tous deux en 1272. David a fait quelques traités d'une langue simple, lucide et qui ne manque pas

de chaleur. Berthold est le plus grand des prédicateurs du moyen âge, non seulement par son franc-parler et par sa connaissance profonde du cœur humain, mais par son éloquence. Il combat avec force les vices de ses contemporains, surtout la cupidité, et il guerroie implacablement contre les plaisirs de ce monde. Sa langue a de l'aisance et de l'ampleur; rien d'abstrait; un développement clair et abondant; des expressions vives, familières, saisissantes qui rappellent le style de l'épopée populaire; des exemples et des images; parfois une dramatique mise en scène, des apostrophes à l'assistance, des objections que l'orateur réfute après les avoir posées lui-même. On comprend que certains auditeurs, entraînés par cette voix puissante, aient avoué leurs péchés, rejeté loin d'eux leur parure et restitué des biens mal acquis.

Le latin perdait donc de plus en plus du terrain. A la fin du XIIIe siècle les chartes sont fréquemment rédigées en allemand, et la langue nationale devient la langue de la justice et du droit. C'est de 1230 que date le *Miroir des Saxons* ou *Sachsenspiegel* composé par Eike de Repkowe sur le désir du comte Hoyer de Falkenstein, son seigneur. Eike de Repkowe a le style bref et vigoureux. Son œuvre servit de modèle au *Miroir des Souabes*, et c'est aussi un Repkowe qui, après 1237, écrit la première Chronique en prose.

Pendant que s'épanouissait l'élégante poésie des conteurs épiques et des chanteurs d'amour, la vieille poésie germanique reparaissait et ses personnages avaient le costume, le ton et l'allure des chevaliers; remaniée,

transformée par les jongleurs, remise à la mode et adaptée au goût du public, la légende héroïque reprenait une nouvelle vie.

C'est ainsi que renaissent *Ortnit*, où abondent les réminiscences des croisades et où le père du héros, le petit être, *der Kleine*, qui dirige tout, représente la victoire de l'adresse et de la ruse sur la force brutale; *Wolfdietrich*, où brille le caractère du fidèle Berchtung; la *Fuite de Dietrich*, qui retrace surtout sa généalogie; la *Bataille de Ravenne* et la *Mort d'Alphart*, deux poèmes où il y a de dramatiques épisodes : Dietrich poursuivant jusque dans la mer le redoutable Wittig qu'une ondine dérobe à sa vengeance; Helche pleurant ses deux fils, victimes de Wittig; Alphart, type du preux, exempt de blâme comme de crainte et qui succombe en écrasant de son mépris la félonie du vainqueur; le *Biterolf* plein de mêlées et du bruit des armes, de *gedranc* et de *dôz*; le *Jardin des Roses* où le ton est souvent comique et où se détache la figure du moine Ilsan, exigeant de Kriemhild autant de baisers qu'il a tué d'hommes et prenant plaisir à déchirer les joues de la capricieuse dame; le *Laurin*, légende tyrolienne qui raconte les combats de ce roi des nains contre Dietrich; *Virginal*; *Goldemar*; *Sigenot*; *Ecke*.

Deux grandes épopées ont fait oublier tous ces chants des jongleurs : *Gudrun* et les *Nibelungen*.

Gudrun ne nous a été transmise que par un seul manuscrit. C'est une légende des Vikings. Elle narre des événements qui se sont passés très loin de la Haute-Allemagne et comme dans les brouillards de la mer du Nord; elle renferme des contradictions de détail; elle a subi des interpolations; elle comprend trois parties qui

ne sont pas liées. Mais elle est remarquable d'un bout à l'autre par la simplicité d'une langue qui trouve toujours le mot juste. Il y a dans la deuxième partie un admirable endroit, celui qui traite du séjour des trois envoyés de Hetel à la cour de Hagen, du vieux Wate au rude langage, à l'épée invincible, et de son neveu Horant à la voix si merveilleuse qu'elle est la perle de toutes les joies : chaque matin, lorsque chante Horant, les oiseaux se taisent dans les buissons, les gens endormis se réveillent et se lèvent pour l'entendre, Hagen et sa femme se rendent pour l'écouter sur la plate-forme du palais, leur fille Hilde assure qu'elle n'a jamais ouï sur la terre un chant plus beau. Enfin, la troisième partie contient des passages saisissants. Gudrun est fiancée au roi Herwig de Seeland; mais Hartmut, roi de Normandie, la capture après un terrible combat et sept ans s'écoulent avant que les guerriers de Herwig soient mûrs pour l'épée, *swertmaezic*, et prêts à la vengeance. Gudrun a refusé d'épouser Hartmut, et la vieille Gerlinde, mère du roi, une « louve », une « diablesse », impose à la jeune fille les travaux les plus durs, l'oblige à laver le linge sur la grève. Un matin qu'elle est venue pieds nus à travers la neige sur le rivage, Gudrun voit apparaître, au milieu des glaces que charrie la mer, une barque montée par deux hommes. Elle s'enfuit parce qu'elle a honte de laver le linge comme une vile servante. Les hommes la hèlent, et la voici debout devant eux, vêtue d'une chemise, trempée d'eau, grelottante de froid, les cheveux épars au vent de mars. Alors se produit une scène semblable aux scènes les plus émouvantes de la tragédie grecque. Les deux hommes sont Herwig et Ortwin, le fiancé et le frère de Gudrun. Herwig la reconnaît, la nomme, et elle, désirant l'éprouver, répond que

Gudrun est morte. Il éclate en larmes et montre son anneau de fiançailles. A son tour, Gudrun montre avec un sourire la bague qu'elle a gardée. Herwig voudrait l'emmener aussitôt. Ortwin déclare qu'il faut la reprendre comme elle a été prise, par la force et selon l'honneur, le glaive en main. Les deux hommes s'éloignent; Gudrun jette le linge à la mer, elle ne servira plus, elle a reçu les baisers de deux rois! Dans la nuit même, Herwig et Ortwin livrent l'assaut; Hartmut tombe dans leurs mains; Gerlinde a la tête tranchée. Le charme de l'œuvre, c'est le mélange de la joie et de la douleur, *liebe* et *leid*. Le poète rapproche sans cesse ces deux sentiments et ces deux mots. Que de douceur et d'amertume dans l'amour de Herwig et de Gudrun! Quand ils se revoient sur la grève normande, que de mélancolie dans leur bonheur! Lorsque Gudrun est délivrée, elle ne peut dans son triomphe s'empêcher de pleurer à la vue des fureurs de Wate. Et quand elle rentre dans sa patrie, elle pleure encore, parmi les cris d'allégresse qui s'élèvent de tous côtés, parce que sa mère refuse d'embrasser Ortrun, la sœur de Hartmut, qui avait eu compassion de son infortune. Gudrun est d'ailleurs un des plus beaux caractères de la poésie allemande. Elle ne pardonne pas à Gerlinde qui lui demande grâce, et dans sa résignation elle a quelque chose d'âpre et d'un peu dur. Néanmoins elle est femme; elle recourt à la ruse; elle ne cache pas sa joie lorsqu'elle rentre au château après avoir vu ses sauveurs; elle s'apitoie sur les vaincus. Ce qui fait sa grandeur, c'est son indomptable fierté, son inébranlable constance, et surtout sa fidélité : elle garde, comme dit Geibel, son cœur et son serment.

Le poème de *Gudrun*, composé sans doute en Autriche

vers 1220, est postérieur aux *Nibelungen* dont il imite la forme strophique avec quelques changements qui donnent au vers je ne sais quoi de plus doux, de plus abondant, de plus varié. Mais le poème des *Nibelungen* l'emporte sur *Gudrün* par les énergiques figures qu'il évoque. Le moyen âge ne le cite pas et ne fait que des allusions à ses personnages. On ne connaît pas son auteur. On ignore même ce que signifie *Nibelungen* : Siegfried est un Nibelung et règne sur les Nibelungen, les trois rois burgondes sont aussi des Nibelungen, et il semble que ce nom s'attache au possesseur du fameux et fatal trésor. Toutefois l'œuvre fut très répandue puisqu'elle nous a été conservée dans de nombreux manuscrits — le plus ancien et celui qui s'écarte le moins du texte primitif, est le manuscrit B — et, probablement, l'auteur est un jongleur qui, vers 1200, en Autriche, rassembla et raccorda tant bien que mal les chants de ses devanciers. La légende avait peu à peu grossi et de nouveaux personnages y étaient entrés : Hagen de Tronje, son frère Dancwart, son neveu Ortwin de Metz, son ami Volker d'Alzei, célébrés par des jongleurs rhénans; Irnfried et son compagnon Iring ainsi que les margraves Gêre et Eckewart, célébrés par des jongleurs thuringiens; l'évêque Pilgrim de Passau et le margrave Rüdiger, célébrés par des jongleurs autrichiens. Tous ces chants ou groupes de chants, remaniés, arrangés déjà par d'autres, un dernier arrangeur les a réunis, retranchant ou ajoutant des strophes, corrigeant, changeant çà et là. Aussi est-il inconnu : il ne pensait pas à la gloire, il ne croyait rien faire d'original, il ne voulait que compiler de « vieilles histoires » et en former un tout. Quoi qu'il en soit, il eut le mérite de s'effacer derrière ses personnages : pas d'apprêt; peu de com-

paraisons ; un style simple, sobre, qui ne vise pas à l'effet.

Il faut analyser, résumer ce poème que Hebbel a nommé le poème le plus immortel de l'Allemagne.

Kriemhild, sœur de Gunther, roi des Burgondes, qui règne à Worms, rêve qu'un beau et vigoureux faucon, qu'elle avait élevé, est déchiré sous ses yeux par deux aigles. Elle raconte ce songe à sa mère qui l'explique ainsi : elle sera la femme d'un noble guerrier, mais elle le perdra bientôt. Ce guerrier, c'est Siegfried, fils du roi Sigemund qui règne à Xanten. On lui a dit que Kriemhild est belle et il se rend à Worms pour la demander en mariage, après avoir assuré à Sigemund qu'il saura la conquérir par la force de son bras, s'il ne peut l'obtenir de bon gré. Nul ne le connaît à Worms et il n'a que douze hommes avec lui. Hagen le devine ; il rappelle ses prouesses aux rois burgondes et conseille de le recevoir avec de grands honneurs. Siegfried commence par déclarer insolemment qu'il vient combattre les plus braves des Burgondes et ravir leurs terres ; mais on le flatte et l'apaise. Une année se passe en divertissements et en tournois : Siegfried est celui qui jette le plus loin la pierre et la lance, celui que les dames regardent avec le plus de complaisance, et dans une guerre contre Saxons et Danois, il prend de sa main leurs deux rois. Au retour de l'expédition, il voit Kriemhild pour la première fois. Les frères de la jeune fille, Gunther, Gernot et Giselher, la présentent à Siegfried qui s'incline en rougissant et Kriemhild le félicite de sa vaillance : pendant douze jours, au milieu des amusements et des joutes, Siegfried est constamment auprès d'elle.

De Worms le poète nous mène en Islande, à Isenstein, au château de Brünhild. Aussi robuste que belle,

habile à se servir de la lance, la reine provoque au combat tout chevalier qui lui demande son amour : elle épousera le vainqueur, mais elle fait couper la tête au vaincu. Gunther ne veut pas d'autre femme que Brünhild. Il prie Siegfried de l'accompagner en Islande et lui promet Kriemhild en récompense. On part. Dès que Brünhild aperçoit Siegfried, elle s'imagine qu'il vient la combattre et l'épouser. Il la détrompe : c'est Gunther qui la recherche en mariage, et Gunther est un roi puissant et son propre seigneur. La lutte s'engage entre Brünhild et Gunther. Mais Siegfried a revêtu le manteau enchanté qui le rend invisible, la *Tarnkappe*. Vainement Brünhild, plus belle que jamais sous sa cuirasse d'or, tenant d'une main l'écu et de l'autre le javelot, porte à Gunther des coups terribles; Siegfried, debout aux côtés du roi, sans que personne le voie, manie le grand et large bouclier de Gunther, frappe la reine non avec la pointe, mais avec la hampe du javelot, l'étourdit, la renverse. Vainement Brünhild se redresse aussitôt la colère dans le cœur, et vainement elle jette une pierre énorme que douze héros auraient peine à soulever, puis, d'un vigoureux élan, saute et dépasse la pierre. Siegfried, plus fort et plus agile, lance la pierre et prenant Gunther dans ses bras, bondit plus loin encore. Gunther a triomphé; les assistants se prosternent devant lui; Brünhild avoue sa défaite; Siegfried, qui court incontient porter dans son navire le manteau merveilleux, feint de croire que la lutte n'a pas commencé. Le récit de ce combat est un des meilleurs passages de l'œuvre. Gunther fait les mouvements et les gestes, mais Siegfried seul agit; le poète ne cesse de répéter que, sans Siegfried, Gunther était perdu, que Siegfried était un plus rude compagnon que

Gunther, que les témoins de la scène voyaient Gunther et non Siegfried.

Un double mariage a lieu. Gunther épouse Brünhild et Siegfried, Kriemhild. Au repas de noces, Brünhild pleure et demande à Gunther pourquoi Kriemhild se mésallie, puisque Siegfried n'est que l'homme lige du roi; Gunther lui ordonne de se taire. Mais la nuit, lorsqu'il approche de Brünhild et l'embrasse, elle lui déclare qu'elle restera vierge tant qu'elle ne saura pas pourquoi Kriemhild a épousé Siegfried. Il veut recourir à la force. Brünhild, prenant sa ceinture, lie au roi les pieds et les mains et l'attache à un clou fixé dans le mur. A l'aube, elle le décroche et il se couche à côté d'elle, à distance, sans oser la toucher. Il révèle sa honte à Siegfried, et, la nuit suivante, les lumières éteintes, pendant que Gunther ferme et verrouille la porte, le héros, revêtu du manteau qui le rend invisible, entre dans la chambre royale : il étreint Brünhild; repoussé, et avec une telle vigueur qu'il tombe à la renverse, il revient à la charge; elle le repousse encore, le presse entre le mur et un bahut, lui serre les mains si violemment que le sang jaillit des ongles. Enfin il est le plus fort; il la ramène au bord du lit, épuisée, domptée, jetant de grand cris. Gunther prend sa place et Brünhild cède. Avant de s'éloigner, Siegfried enlève à la reine sa ceinture et son anneau d'or qu'il donne à Kriemhild. Est-ce par orgueil, dit le poète, depuis mal lui en arriva.

Bientôt éclate la querelle des deux femmes. Un après-midi qu'elles regardent un tournoi, Kriemhild loue étourdiment son mari; qui peut s'égaler à lui? Brünhild répond que Siegfried n'est que l'homme lige du roi des Burgondes. Kriemhild réplique qu'elle n'aurait pas épousé le vassal de son frère, et le jour même, en entrant

à la cathédrale, elle prend le pas sur Brünhild, lui montre la ceinture et l'anneau d'or, l'appelle la concubine de Gunther : « Mon Siegfried a été ton amant! » Brünhild se plaint à son mari; Gunther demande à Siegfried s'il s'est jamais vanté d'avoir eu les faveurs de la reine; le héros jure qu'il n'a pas tenu de semblables propos, et le roi croit à son innocence.

Mais Hagen promet à Brünhild de la venger. La mort de Siegfried est résolue. De faux envoyés des Saxons viennent défier les Burgondes, et, comme toujours, Siegfried offre son secours à Gunther. Déjà les guerriers s'arment et ils attachent les bannières à la hampe. Hagen prend congé de Kriemhild. L'imprudente lui découvre le secret de Siegfried : lorsque le héros se baigna dans le sang du dragon qui le rendit invulnérable, une feuille tomba d'un tilleul entre ses épaules; c'est donc à l'omoplate que ses ennemis peuvent lui porter le coup mortel et c'est l'endroit que ses amis doivent préserver de toute blessure. Sur le perfide conseil de Hagen, Kriemhild coud à cette partie des vêtements de Siegfried une petite croix blanche. Dès le lendemain Hagen voit ce signe : il aposte de nouveaux envoyés des Saxons qui font des assurances pacifiques, et il propose à Gunther de changer en une partie de chasse la guerre qui devient inutile.

Siegfried accompagne les veneurs. En vain Kriemhild éplorée essaie de le retenir et lui conte qu'elle a vu dans un rêve deux sangliers lui donner la chasse et les fleurs se rougir de sang. Siegfried part; il n'a jamais été plus confiant et plus vaillant; il plaisante, il joue des tours à ses compagnons, et l'on croit entendre les éclats de sa bonne humeur et de sa grosse gaîté. Il prend un ours tout vivant, l'attache à la selle de son cheval et le

lâche au lieu du rendez-vous. L'animal met en fuite les cuisiniers et court vers le bois parmi les chaudrons renversés et les plats gisant dans la cendre. Mais Siegfried le rattrape et le tue d'un coup d'épée. Il revient au bivouac, il a soif, et le vin manque : Ne fallait-il pas, dit-il à Hagen, amener sept bêtes de somme chargées d'hydromel et de clairet, ou du moins camper plus près du Rhin? Hagen connaît une source non loin de là; il offre à Siegfried d'y aller et de lutter de vitesse avec lui. Le héros accepte; il consent même à rester armé, pendant que Gunther et Hagen ne garderont que leur chemise : « en toute chose il emportait le prix ». Les deux Burgondes courent comme des panthères à travers le trèfle; Siegfried arrive avant eux à la source. Il laisse le roi Gunther boire le premier, puis il se penche. Hagen le frappe à la place où Kriemhild a cousu la croix. Le guerrier, mortellement blessé, trouve encore assez de vigueur pour se relever; il terrasse Hagen; mais, épuisé par ce suprême effort, pâle, couvert du sang qui sort de la plaie à grands flots, il tombe et meurt. Les plaintes qu'il exhale sont un peu longues, mais dignes de lui; il rappelle aux Burgondes ses loyaux services, il leur reproche leur félonie et leur prophétise le déshonneur, il envoie ses adieux à Kriemhild, à son fils et à son père. On le met sur un bouclier, on convient de dire que des brigands l'ont tué dans le bois, et on le dépose de nuit devant son palais. Kriemhild, sortant pour aller à matines, apprend qu'un chevalier est couché sans vie sur le seuil. Elle songe aussitôt à Siegfried et défaille, criant : « C'est Siegfried, mon bien aimé; Brünhild a tout conseillé, et Hagen a tout fait! » Revenue à elle, elle soulève de ses mains blanches la tête du héros et la reconnaît sous le sang qui la couvre. Le cadavre, lavé, est porté à l'église, et là, à l'approche de Hagen,

comme pour l'accuser, le sang jaillit des blessures. Gunther proteste que des brigands ont assassiné Siegfried. « Ces brigands, répond Kriemhild, me sont bien connus; Gunther et Hagen, c'est vous qui avez commis le crime ! » Trois jours se passent; avant d'inhumer Siegfried, Kriemhild veut le revoir, lui dire adieu; elle ouvre le cercueil, soulève encore dans ses mains la tête de son mari, baise une dernière fois le « noble et bon chevalier »; il faut l'arracher de la fosse.

Sur les instances de Giselher, elle refuse d'accompagner à Xanten le père de Siegfried et lui laisse son enfant. Elle demeure à Worms, pleurant, repoussant toute consolation, évitant Hagen et Gunther, allant chaque jour prier à l'église et sur la tombe de Siegfried. Enfin, au bout de trois ans et demi, à la sollicitation de Giselher et de Gernot, elle se réconcilie avec Gunther, mais elle ne pardonne pas à Hagen. Elle fait venir à Worms le fameux *hort* ou trésor des Nibelungen qu'elle avait reçu de Siegfried; elle distribue de l'or aux pauvres et aux riches; elle attire auprès d'elle une foule de guerriers. Hagen conçoit des craintes. Il enlève le trésor et le cache au fond du Rhin, en un endroit que lui seul connaît.

La première partie du poème est terminée, et la seconde commence, celle que Bodmer intitula justement en 1757 la *Vengeance de Kriemhild*. Etzel, roi des Huns, envoie à Worms le margrave Rüdiger de Bechlarn demander la main de Kriemhild. Seul, Hagen s'oppose au mariage. Kriemhild a répondu d'abord par un refus. Mais l'habile Rüdiger lui fait entendre qu'Etzel est assez fort pour châtier ceux qui l'ont offensée. Elle ne résiste plus; lorsque Rüdiger a juré qu'il sera le premier à la défendre, elle part, malgré Hagen, pour ce pays des Huns qu'arrose le Danube, et le poète décrit complaisamment sa marche

à travers son nouvel empire, le magnifique accueil qu'elle reçoit à Passau, à Bechlarn et à Vienne, le fleuve qui semble terre ferme tant il est couvert d'hommes et de chevaux, le cortège d'Etzel où se pressent des guerriers de races et de croyances diverses, les noces qui durent dix-sept jours, les divertissements qui ne cessent jamais à la cour d'un roi généreux. Mais au milieu des banquets et des tournois, Kriemhild se cache pour pleurer sur Siegfried, et au sein de sa puissance, elle se rappelle qu'elle a des ennemis; ah! si elle pouvait leur rendre mal pour mal! Au bout de sept ans, elle invite les Burgondes et les fait inviter par son mari.

Ils acceptent l'invitation, et la 25° « aventure » — le poème en compte 39 — retrace leur voyage. Aucune ne renferme plus de légendes et d'antiques souvenirs, présages, songes, êtres surnaturels. Vainement Ute, la mère des trois rois, a rêvé que tous les oiseaux du ciel étaient morts. Vainement le maître-queux Rumolt déclare que l'invitation de Kriemhild cache un piège. Les Burgondes ou, comme le poète les nomme aussi dans cette seconde partie, les Nibelungen partent avec Hagen, le ménestrel Volker, 1060 guerriers et 9000 valets. Hagen est le chef réel de la troupe; il connaît la contrée, il marche le premier, et son énergie, sa froide résolution, ce qu'il a de rude, de fier et de provocant donnent à la chevauchée des Nibelungen quelque chose de sinistre et de fatal; bien qu'ils aient l'humeur joyeuse et l'allure superbe, on pressent qu'ils vont à la mort. Au bout de douze jours, ils arrivent au Danube; le fleuve a débordé, son courant est très rapide, les barques manquent. Hagen longe la rive pour trouver des bateliers. Soudain l'eau s'agite; il voit des ondines qui se baignent; il s'approche doucement. Mais elles le remarquent et elles fuient

aussitôt en planant sur les flots comme des oiseaux. Il s'est emparé de leurs vêtements. Une d'elles, Hadeburc, les réclame en promettant de lui révéler l'avenir, et elle l'assure qu'il sera reçu chez les Huns avec les honneurs les plus grands. Il rend les habits. Alors une autre ondine, Sigelint, l'avertit que Hadeburc a menti : « Retourne, lui dit-elle, il est encore temps ; quiconque entrera dans le pays d'Etzel doit mourir; le chapelain seul échappera. » Hagen n'a cure de cette prédiction, et il prie les ondines de lui donner le moyen de gagner le bord opposé. Elles lui répondent qu'il y a plus loin un passeur; mais cet homme est d'un caractère sauvage et Hagen fera bien de l'adoucir par un salaire et en prenant le nom d'Amelrich. Il s'incline et se met en quête. Il hèle le passeur, lui montre au bout de l'épée un bracelet d'or, lui dit que son nom est Amelrich. Le passeur s'approche; il ne reconnaît pas Amelrich et il refuse ses services à l'étranger. Hagen saute dans la barque et coupe la tête au passeur. Au même instant l'esquif est entraîné en pleine rivière; Hagen tente de le pousser vers la grève; la rame se brise en ses mains; il en rattache les morceaux avec la courroie de son bouclier et, redoublant d'efforts, il rejoint ses compagnons. La barque est pleine de sang; mais il nie hardiment le meurtre, et c'est lui qui, de son bras infatigable, transporte les Burgondes de l'autre côté. Subitement il se rappelle que le chapelain seul doit échapper au désastre. Il jette le chapelain dans les flots et défend de le repêcher. Le malheureux ne sait pas nager; pourtant il se débat à la surface de l'eau, il atteint avec l'aide de Dieu la rive qu'il avait quittée, et on le voit de loin prendre terre et secouer sa robe. Les ondines disaient vrai! Hagen brise la barque et crie dès que tout son monde s'est ébranlé :

« Chevaliers et valets, nous ne reviendrons plus au pays des Burgondes! »

A cette scène d'une sombre poésie succèdent de radieux tableaux. Les Nibelungen arrivent à Bechlarn où Rüdiger les défraye et les fête. Ils sont comblés de présents. Gernot reçoit une épée et Hagen, un bouclier. Giselher se fiance avec la fille du margrave. Quand ses hôtes s'éloignent, Rüdiger les accompagne avec cinq cents hommes.

L'accueil de Kriemhild est bien différent. Dès les premiers instants, elle ne dissimule pas sa haine. Elle n'embrasse que Giselher, et, comme pour lui répondre, Hagen serre plus fort la mentonnière de son casque. Elle demande pourquoi Hagen ne lui apporte pas le trésor des Nibelungen, et Hagen riposte qu'il a jeté le trésor au fond du Rhin, qu'il n'apporte que son casque et sa cuirasse, son bouclier et son épée. Elle prie les Burgondes de déposer leurs armes avant d'entrer dans la salle, et Hagen déclare qu'il veut être son propre camérier. Elle lance à Hagen un regard de colère, et Hagen, insolent, hautain, sans se lever de son siège, étale sur ses genoux l'épée de Siegfried. Elle lui reproche le meurtre du héros, et Hagen se fait gloire de son crime. Ici se produit un bel épisode. Au soir, après avoir banqueté dans le palais d'Etzel, les Burgondes fatigués se couchent. Hagen veille sur leur repos. Volker monte la garde avec lui; assis sur un banc de pierre, le ménestrel tire de sa viole des accents si tendres qu'il charme ses soucieux compagnons et les endort doucement; puis, prenant son bouclier, il se met devant la porte en sentinelle vigilante. Au milieu de la nuit, il voit briller des heaumes dans les ténèbres: Kriemhild envoie les siens assaillir les Burgondes. Mais le casque de Volker étincelle dans l'obscurité, les Huns

effrayés s'éloignent et il leur crie qu'ils sont des lâches.

La lutte va s'engager, et de toutes les œuvres du moyen âge, le poème des *Nibelungen* est celui qui rend avec le plus de force et de grandeur l'aspect et les péripéties d'une bataille acharnée.

Le lendemain de leur arrivée, les Nibelungen et les hommes d'Etzel vont à l'église : mais les premiers, sur l'ordre de Hagen, ont gardé leurs armes, et dans le tournoi qui suit la messe, Volker transperce de sa lance un des plus nobles d'entre les Huns. Une clameur s'élève, les parents de la victime veulent tuer le ménestrel; Etzel intervient et ses hôtes burgondes l'accompagnent au palais. Kriemhild tente alors de gagner à sa cause Dietrich et Hildebrant. Elle essuie un refus; mais son beau-frère Blödel lui promet sa vengeance, et pendant que les Nibelungen s'asseoient à la table d'Etzel, les neuf mille valets qu'ils menaient avec eux sont attaqués dans leur logis. Ils se défendent soit avec l'épée soit avec de lourdes chaises et de longs escabeaux; tous y laissent la vie. Dancwart, qui fend le crâne à Blödel, est le seul qui s'échappe; l'épée à la main, il se fraye un passage à travers les Huns, et fuyant comme un sanglier devant les chiens, marquant sa route par le sang de ceux qui veulent l'arrêter, il arrive au palais d'Etzel. Aussitôt Hagen se lève; il frappe le jeune fils d'Etzel et de Kriemhild, Ortlieb, et la tête de l'enfant vole sur les genoux de la reine; il frappe le gouverneur d'Ortlieb; il frappe le ménestrel Werbel. Puis, tandis que Dancwart et Volker se placent sur le seuil l'un au dehors, l'autre en dedans, Hagen et les trois rois burgondes parcourent la salle, brandissant leur épée et brisant les casques. Le combat cesse un instant à la voix de Dietrich. Le héros obtient une trève; il quitte l'édifice avec Rüdiger,

prend à son bras Kriemhild toute tremblante et emmène Etzel. Mais les Nibelungen interdisent au reste des Huns de sortir ; la porte fermée, ils recommencent leur massacre, et « de tous ceux qui demeuraient dans la salle, aucun ne fut sauvé ». Les vainqueurs jettent au bas des degrés sept mille morts et blessés.

Ils sont derechef assaillis par les Huns ; Etzel lui-même veut combattre ; Kriemhild offre à celui qui lui apportera la tête de Hagen tout l'or que peut contenir le bouclier du roi, et Iring de Danemark, Irnfried de Thuringe, Hawart se précipitent à l'envi. Les Nibelungen triomphent encore ; Iring est tué par Hagen, et Irnfried par Volker ; le silence se fait et de toutes parts le sang ruisselle par les ouvertures de la salle. Pendant que les Burgondes s'asseoient sur les cadavres de leurs adversaires et, le casque délié, se reposent de leur labeur meurtrier, Etzel et Kriemhild se lamentent.

Sur le soir, la reine ordonne un nouvel assaut que les Nibelungen repoussent avec la même bravoure. Néanmoins, ils se sentent las. Les trois rois, souillés de sang et noircis par l'acier de leur cuirasse, sortent de la salle et demandent la paix. Etzel répond qu'après l'égorgement de son fils et de tant de ses proches, il ne peut entrer en accommodement. Ils proposent de combattre en rase campagne. Kriemhild réplique vivement que les Huns sont perdus s'ils laissent ses frères venir au vent et rafraîchir leur armure ; qu'on lui remette Hagen, et les autres auront la vie sauve. Les Nibelungen se récrient : plutôt mourir tous que de livrer un seul de leurs hommes et de trahir leur foi ! Exaspérée, Kriemhild fait refouler les Burgondes dans la salle et allumer le feu aux quatre coins. L'incendie dure toute la nuit, et les Burgondes, environnés de flammes, aveuglés par la fumée, presque

étouffés par la chaleur, mourant de soif, souffrent une torture sans pareille. Sur le conseil de Hagen, ils boivent le sang des blessés et, de leur bouclier, ils écartent les brandons ou les écrasent sous leurs pieds. Au jour, ils sont encore six cents.

Enfin, Rüdiger, après de longues et douloureuses hésitations, se jette dans la lutte. Giselher qui le voit s'avancer, pousse un cri de joie; il s'imagine que le margrave, son futur beau-père, vient au secours des Burgondes. Rüdiger vient en ennemi; il s'immole à l'obéissance féodale, et vainement les trois rois lui rappellent leur amitié: « Que Dieu, dit-il, aie pitié de moi! » et déjà il lève son bouclier pour s'élancer. Hagen l'arrête; les Huns ont brisé l'écu qu'il avait reçu de la margrave pendant son séjour à Bechlarn et il souhaite de posséder un bouclier aussi bon que celui de Rüdiger. Le margrave lui donne son bouclier : Hagen, ému, jure que sa main ne touchera pas Rüdiger, et Volker fait le même serment. Quelques instants plus tard, Gernot et le margrave s'entretuent.

Seul, Dietrich de Berne n'a pas encore participé à la bataille. Lorsqu'il entend les lamentations qu'excite la mort de Rüdiger, il envoie Hildebrant s'enquérir. Sur le conseil de son neveu Wolfhart, Hildebrant revêt son armure, et tous les hommes de Dietrich, épée au côté, bouclier en main, l'accompagnent jusqu'à la porte de la salle. Mais Wolfhart reproche aux Nibelungen d'avoir tué Rüdiger, et Volker lui répond par des paroles offensantes. Voilà les Burgondes aux prises avec les Gots. C'est le suprême combat. A l'exception de Gunther et de Hagen, tous les Burgondes périssent, et Dancwart, et Volker auquel Hildebrant assène le coup fatal, et Giselher qui tombe sous l'épée de Wolfhart. Tous les hommes de

Dietrich succombent également; Wolfhart est blessé à mort par Giselher; un seul échappe, Hildebrant qui le premier a monté les degrés, Hildebrant qui tente inutilement d'emporter Wolfhart dans ses bras, Hildebrant que l'épée de Hagen atteint à travers sa cuirasse. Le vieux guerrier, couvert de son propre sang, annonce à Dietrich que Rüdiger n'est plus et que tous les Gots sont occis. Dietrich s'arme contre les Burgondes; il blesse Hagen, puis Gunther, les garrotte tous deux et les mène à Kriemhild qui promet de les épargner. Mais Kriemhild somme Hagen de lui rendre le trésor des Nibelungen; il répond qu'il a juré de ne jamais révéler le lieu où le trésor est enfoui, tant que vivra un de ses maîtres. Kriemhild fait tuer Gunther et porter sa tête à Hagen. « Maintenant, s'écrie le guerrier, nul, sinon Dieu et moi, ne sait l'endroit où gît le trésor; femme d'enfer, il te sera toujours caché! » Hors d'elle-même, Kriemhild saisit l'épée de Siegfried et, la soulevant des deux mains, tranche le col de Hagen. A cette scène assistent Etzel et Hildebrant; Etzel est épouvanté: Hildebrant, indigné, frappe Kriemhild de son épée; la reine tombe en poussant un cri terrible. Ainsi se termina la fête qu'Etzel avait donnée, par les larmes, le désespoir et la mort; la joie ne finit-elle pas, dit le poète, par se changer en douleur?

Quels sont les mérites de cette épopée? Elle est foncièrement allemande : pas ou peu de noms étrangers; des aventures qui n'ont rien ou presque rien de fantastique et d'invraisemblable, des personnages qui disent ce qu'ils doivent dire. L'art n'est pas absent. La destinée de Kriemhild, voilà le sujet de l'œuvre, et ce sujet, le poète l'aborde aussitôt sans se perdre en paroles inutiles.

Il retrace brièvement la jeunesse de Siegfried et lorsqu'il lui faut parler du dragon et du trésor, c'est Hagen qui raconte aux rois burgondes les prouesses du héros. Il s'arrête à temps; il se tait, dès que Hildebrand a occis la reine des Huns; il sent que son œuvre est achevée, que la mort de Kriemhild forme un digne dénouement. Il sait marquer des contrastes saisissants. Avant de narrer la mort de Siegfried, il le montre beau, superbe, monté sur un cheval rapide, abattant tous les fauves qu'il rencontre, souriant lorsque ses compagnons le prient de ménager le gibier et de ne pas faire de la forêt un désert. Avant de mener les Burgondes à la cour hostile de Kriemhild, il décrit leur séjour à Bechlarn, chez l'hospitalier Rüdiger. Dans la première partie, les plaisirs de la paix, fêtes, tournois, chasses, beauté des dames; dans la seconde, les défis et les égorgements. Encore la lutte entre Huns et Burgondes est-elle interrompue par de touchants épisodes, adoucie à certains instants par des cris de pitié, par un rayon de chevalerie qui perce au milieu des scènes de carnage.

Les caractères, pris en gros, sont vivants, inoubliables. Siegfried, calme et souriant, se perd par sa confiance et sa bonté naïve. Il marche à travers la vie sans crainte des embûches et quand sa femme essaie de le mettre en garde contre les traîtres, il répond fièrement qu'il n'a fait de mal à personne.

Hagen offre un curieux mélange de perfidie et de loyauté. Il diffère trop de Siegfried pour ne pas le haïr, et il le tue traîtreusement. Mais il venge l'injure de sa suzeraine et, le crime commis, il l'avoue hautement et tête levée. Il s'oppose au départ des Burgondes; mais lorsqu'on l'accuse d'avoir peur, il les accompagne et il a dès ce moment un sombre et dur héroïsme, une

farouche obstination contre le destin. Il sait la mort qui l'attend et il va la chercher avec un sourire railleur. Jusqu'alors armé d'adresse et d'astuce, il ne recourt plus qu'à la force, égorgeant le passeur, noyant le chapelain, révélant aux Burgondes la catastrophe certaine, tâchant d'entraîner les Huns dans le désastre, précipitant la lutte par ses sarcasmes, résistant à outrance, bravant Kriemhild même à l'instant suprême, animé de l'esprit indomptable de l'Högni scandinave qui rit lorsqu'on lui arrache le cœur.

A côté de Hagen pâlissent les trois rois burgondes, le faible et docile Gunther, le belliqueux Gernôt, le jeune et sensible Giselher. Mais Volker, le Horant des *Nibelungen*, est un des plus remarquables personnages de l'épopée germanique. Il joue de la viole avec un art merveilleux, il a les manières les plus courtoises, il charme la cour de Bechlarn par ses mots plaisants et lance aux Huns de mordants brocards, il est à la fois fine lame et fine langue; ce ménestrel bien disant est aussi un vaillant chevalier, plus fort encore que Hagen, son inséparable compagnon.

Rüdiger est le plus beau caractère du poème. Il a toutes les qualités, notamment la largesse, la *Milde*, et sa mort nous pénètre d'admiration et de pitié. Vassal d'Etzel, il a juré de le servir fidèlement; hôte des Burgondes, il les a festoyés et comblés de présents. Que faire dans la lutte enflammée par Kriemhild? Pour qui prendre parti? Pour son suzerain Etzel ou pour son futur gendre Giselher? Défendre sa reine qui lui rappelle le serment prêté à Worms ou défendre les Burgondes qu'il a suivis et jetés sans le vouloir dans un guet-apens? Devenir parjure ou tirer l'épée contre ceux qu'il avait reçus à sa table et qu'il nomme encore ses amis? Son cœur est

déchiré par ce terrible conflit; il veut rester neutre, il veut rendre son fief au roi des Huns et partir à pied pour l'exil. Mais Etzel et Kriemhild se mettent à ses genoux; Rüdiger reconnaît que son premier devoir est son devoir d'homme lige, il marche contre les Burgondes, et les Burgondes pleurent en le combattant. Quand il tombe, les deux camps louent d'une seule voix sa grandeur d'âme; tous l'appellent le noble, le loyal Rüdiger, et ces mots « noble » et « loyal » semblent attachés à son nom.

Brünhild et Kriemhild sont les deux principaux personnages de femmes.

Brünhild n'est pas tragique comme dans l'*Edda*; elle n'a pas la passion profonde qui dans l'*Edda* l'enchaîne à Sigurd et qui la fait errer le soir sur la glace et jeter au vent cette plainte désespérée : « Je veux revoir Sigurd ou mourir ». Elle est dans les *Nibelungen* pleine d'orgueil et de basse envie. La Valkyrie ordonne de tuer Sigurd parce qu'il l'a délaissée; elle ne peut souffrir que Sigurd appartienne à une autre et, Sigurd mort, elle meurt sans regret. La femme de Gunther arme Hagen contre Siegfried pour venger une blessure d'amour-propre.

Kriemhild n'excite l'intérêt que peu à peu. Elle est fière, querelleuse, indiscrète, et Siegfried n'a pas tort de la tancer. Le malheur la transforme. Ce n'est plus la jeune fille qui refusait de se marier sur la foi d'un rêve, la femme qui se vantait d'avoir épousé le premier des héros. Avisée, circonspecte, elle entrevoit les représailles et déjà les prépare. Elle donne sa main à Etzel, elle quitte sa patrie pour aller vivre au loin, en un pays inconnu, mais où elle trouvera l'instrument de cette vengeance dont la pensée hante nuit et jour son esprit.

Enfin, après onze ans, elle jette le masque. Elle tient Hagen en son pouvoir; sa haine éclate, ardente, sauvage, formidable, dévorant tout, semblable à cet incendie qui s'allume sur son ordre dans le palais où s'entassent les Burgondes. Que lui importent les guerriers huns qui succombent sous ses yeux? Elle veut Hagen et elle-même lui coupe la tête. Le vieil Hildebrant la tue aussitôt. Mais n'a-t-elle pas atteint le but de sa vie? N'a-t-elle pas vengé Siegfried? Cet amour pour Siegfried atténue ce qu'elle a d'implacable et d'atroce dans ses actes. Lorsqu'elle tranche le col à Hagen, l'arme dont elle se sert est Balmung, l'épée de Siegfried : « Mon doux bien-aimé, dit-elle, l'avait lorsque je le vis pour la dernière fois ». Que de tendresse dans ces mots *mîn holder Vriedel!* Voilà ce qui rend Kriemhild presque aussi touchante que terrible, ce qui la rend sympathique même au milieu de son œuvre de feu et de sang : le tenace, l'inébranlable amour qu'elle garde à Siegfried. La Gudrun de l'*Edda* est pour ses frères contre son mari; l'héroïne allemande brise tous les liens de parenté, elle s'arme contre sa famille, elle ne connaît qu'un seul amour, l'amour conjugal, et venger l'homme de son choix, venger son époux et seigneur, est pour elle un devoir sacré. Volker et Dietrich la nomment une femme d'enfer. L'auteur de la *Plainte* — qui continue fort médiocrement les *Nibelungen* — la déclare innocente; selon lui, tout ce qu'a fait Kriemhild est légitime, et quiconque prétend qu'elle est allée en enfer, mérite d'y aller lui-même.

Toutefois ces personnages ne sont qu'esquissés, et le poète n'analyse pas les motifs qui les poussent. S'il montre Rüdiger pris entre deux devoirs contraires, il n'indique pas comment la timide Kriemhild s'enhardit à

braver Brünhild et comment elle finit dans sa rage de vengeance par envelopper amis et ennemis dans la même catastrophe. Nous ne lisons clairement dans l'âme de Kriemhild qu'en un endroit, lorsqu'elle s'entretient à Worms avec Rüdiger avant d'épouser Etzel et nous n'entendons jamais une seule de ces plaintes qu'elle exhale soir et matin, *spât unde vruo*, pendant son veuvage et même après son remariage : elle se contente d'agir. Tel est d'ailleurs Hartmut dans *Gudrun*. Il aime Gudrun, l'enlève, la retient prisonnière; mais quels sentiments agitent son cœur? Il recommande de bien traiter sa captive; puis il s'irrite des refus qu'elle lui oppose. Le poète ne s'explique pas davantage.

Faut-il ajouter que la forme ne répond pas toujours au fond? Cette forme est noble et belle; c'est la strophe dite des *Nibelungen* qui compte quatre vers rimés deux par deux; elle sied à la légende germanique comme l'hexamètre à l'épopée grecque. Mais il y a trop souvent du remplissage dans cette strophe de quatre vers; le poète se tire assez bien des trois premiers, mais au quatrième, pour ne pas rester court, il introduit un détail insignifiant, une réflexion oiseuse, ou annonce ce qui doit se passer : il dira, par exemple, et cela plusieurs fois, lorsqu'il parle des Burgondes allant chez les Huns, qu'ils ne soupçonnaient pas leur malheur et qu'ils furent regrettés plus tard.

Surtout, ce qui fait défaut au poème, c'est l'unité de composition et l'unité de ton. Il est inégal; il présente tantôt des scènes belles et dramatiques, tantôt des passages ternes et languissants; il a l'allure quelquefois rapide et quelquefois traînante. C'est qu'il se ressent de son origine, et que, comme on dit, plusieurs cuisiniers gâtent la sauce : si certaines parties sont adaptées avec

soin les unes aux autres, il y a fréquemment des raccords maladroits et des épisodes inutiles ou très faiblement liés. L'arrangeur a fidèlement suivi ses devanciers et, comme eux, il fait d'Etzel un roi pacifique et de Brünhild une femme résignée. Mais la matière était confuse, compliquée, chargée d'incidents et de détails, et, partant, les *Nibelungen* renferment des redites, des obscurités, des invraisemblances.

L'œuvre porte la marque du XIIIe siècle. Déjà, dans la poésie des jongleurs, les personnages de la légende avaient sûrement, sous l'influence des romans chevaleresques, perdu ce qu'ils avaient de trop âpre et de trop dur. L'arrangeur n'a pas manqué de les adoucir encore. Ses héros sont élégants et ils vont à la messe. Avec quelle abondance et quel sentiment d'aise, il décrit les *bûhurt* et les *hochzîte*, les joutes, les lances rompues après l'office et avant le souper, les princes prodiguant les cadeaux, les ménestrels profitant de l'aubaine, et le bruit joyeux, le *schal* qui se fait entendre dans le palais! Il ne cesse de mettre en relief la courtoisie de ses « chevaliers », leurs manières agréables, leur bonne grâce, l'étiquette qu'ils savent observer. Les dames dans leur plus belle toilette s'embrassent en s'abordant et leurs révérences et salutations durent une heure entière; les hommes cherchent à les divertir. Quel tableau galant que la présentation de Kriemhild aux Burgondes : les guerriers si heureux qu'ils refuseraient un royaume en échange; Kriemhild au teint de rose s'avançant « comme l'aurore sort des sombres nuages »; Siegfried pâlissant et rougissant tour à tour lorsqu'il presse la blanche main de la jeune fille! Tout cela, sentimental, romanesque, plaisait au public du XIIIe siècle; tout cela nous paraît aujourd'hui fade, banal, et dans ces descriptions d'armes, de vêtements et

de fêtes le poète manque de chaleur et d'essor. Mais, en revanche, que de récits brillants de couleur et de vie! Que d'épisodes d'une sombre grandeur! Sous le vernis du détail moderne perce la crudité des anciens temps. Ces personnages si aimables et si charmants déploient quelquefois une énergie brutale et féroce; à certains instants leurs passions éclatent irrésistibles. Et voilà l'attrait des *Nibelungen*. Au milieu des pompes de la cour de Gunther et d'Etzel subsiste l'esprit rude et violent des vieux âges. Les héros de la légende sont des *Ritter*, tout comme les héros de Hartmann d'Aue et de Wolfram d'Eschenbach, et leur aspect, leur attitude, leur langage ont changé, — non pas leur âme. Sous l'homme civilisé rugit encore le sauvage, et malgré la politesse des formes se déchaîne l'instinct primitif.

CHAPITRE VI

LE XIVe ET LE XVe SIÈCLES

Décadence. — Saint Grobian. — Remaniements et récits. — Contes plaisants. — *Marolf;* le *Curé du Kalenberg;* Neidhart Fuchs; le *Cercle.* — Allégorie : Hadamar; Cersne; Sachsenheim; l'empereur Maximilien. — Le fabuliste Boner. — Henri d'Alkmaer; Ammenhausen; le Teichner; Suchenwirt; Beheim. — Les maîtres chanteurs. — Montfort et Wolkenstein. — Le chant populaire. — Le drame. — Drame latin. — Drame allemand. — *Jeu de Pâques; Jeu de la Passion; Jeu des vierges sages et folles; Papesse Jeanne.* — Comédie. — Jeux de carnaval. — Rosenplüt et Folz. — Le roman. — Traductions. — Historiographie. — L'*Eulenspiegel.* — Ackermann. — Théologie : Eckart, Suso, Tauler, Henri de Nördlingen, Merswin. — Geiler de Kaisersberg. — Humanisme. — La comtesse Mathilde. — Nicolas de Wyl, Steinhöwel, Arigo. — Albert d'Eyb. — *Henno.* — Les Universités. — Celtis. — Wimpheling. — Sébastien Brant.

Le XIVe et le XVe siècles sont une époque de décadence. Plus de goût, plus de correction, et même peu de décence et de pudeur; le peuple fête, comme on disait alors, un nouveau saint, saint Grobian ou saint Rustre.

Pourtant, çà et là, dans ces deux siècles, brillent quelques étincelles de poésie.

On remanie les vieilles légendes épiques et les légendes rimées sur la Vierge et les saintes. Claus Wisse et Philippe Colin de Strasbourg continuent de 1331 à 1336, sur l'ordre d'Ulrich de Ribeauvillé, le *Parzival* de Wolfram, et leur œuvre paraît en 1477. L'Alsacien Jean de Bühel

compose une *Fille du roi de France* (1401). Le peintre bavarois Ulrich Füetrer écrit vers 1490, dans la strophe du petit Titurel, son *Livre des aventures* où il raconte à nouveau l'expédition des Argonautes, la guerre de Troie, la légende arthurienne.

Il y a encore de petits récits poétiques : Jean de Bühel (1412) et un anonyme versifient l'histoire des *Sept sages*.

Mais ce que le public demande avant tout, c'est un conte plaisant ou une farce obscène.

Grégoire Haiden, traitant vers 1450 le sujet de Salomon et Marolf, fait de Marolf un paysan simple et fruste qui riposte vertement à Salomon.

Le Viennois Philippe Frankfurter narre vers 1470 les fourberies du curé de Kalenberg qui se gausse de ses paroissiens, de son voisin le curé, de son évêque; mais le grossier héros de Frankfurter n'a pas la finesse du curé Amis.

A la fin du xve siècle paraît un recueil où Neidhart raconte les tours qu'il a joués aux paysans; mais ce Neidhart que l'auteur nomme Neidhart Fuchs, n'est que la caricature de l'aimable minnesinger.

Avant Neidhart Fuchs, au xive siècle, un poète inconnu avait, sur un ton comique, célébré les *Noces de Metzi*. Au milieu du xve siècle le Thurgovien Henri Wittenweiler reprend ce sujet et le traite avec une verve géniale dans le poème du *Cercle* qu'il intitule ainsi parce qu'il prétend dire tout ce qui se passe dans le cercle du monde. Il est cru, mais spirituel, mordant, et il parodie agréablement le Minnesang; on ne peut lire sans gaîté le récit du tournoi des paysans, de leur banquet et de leur bataille.

D'autres genres poétiques, plus sévères, sont à la mode : allégorie, fable, satire, poème didactique.

L'allégorie avait dès le xiiie siècle envahi la poésie.

Elle sévit dans les deux siècles suivants. Le public aimait les subtilités et, par exemple, donnait un sens aux couleurs : rouge signifiait amour; bleu, constance; blanc, espoir; noir, deuil; brun, discrétion; jaune, bonheur suprême.

Hadamar de Laber, auteur de la *Chasse* (1340), représente l'amour sous la forme d'un chasseur : avec son chien Cœur et d'autres chiens que des valets tiennent en laisse, Constance, Fidélité, Attente, le veneur poursuit un noble gibier. Malgré quelques traits aimables, Hadamar est monotone et maniéré.

Vers 1450 Everard Cersne de Minden expose la *Régle de l'amour*, comme avant lui, à la fin du XIIIe siècle, Heinzelin de Constance avait disserté dans un roman en vers assez agréables sur la *Doctrine de l'amour*

En 1453, le chevalier Hermann de Sachsenheim raconte dans la *Mauresse*, non sans diffusion ni froideur, qu'il est mené dans la montagne de dame Vénus, traduit devant un tribunal que le Tannhäuser préside sous les yeux de Vénus, accusé par la Mauresse Brünhild et défendu par le vieil Eckart.

L'empereur Maximilien Ier donne, lui aussi, dans l'allégorie. Le « dernier chevalier » se piquait de belles lettres et il faisait copier et recueillir les grandes épopées. Avec l'aide de son secrétaire Treizsaurwein il narre dans le *Roi blanc* — qui ne fut imprimé qu'en 1775, — en une prose très sèche, l'histoire de son père et la sienne propre : le roi blanc, c'est son père, et lui, Maximilien, il est le « jeune roi blanc »; le roi de France est le roi bleu; le roi d'Angleterre, le roi rouge. Une autre œuvre de Maximilien, le *Teuerdank*, imprimée en 1517, est en vers. Il avait eu pour collaborateurs Treizsaurwein et Siegmund de Dietrichstein et il y retrace longuement,

ennuyeusement son mariage avec Marie de Bourgogne. Pas de rythme, ni de style, pas de composition, pas même de naïveté. Ce ne sont qu'aventures, que chasses, que tournois : Teuerdank ou Maximilien ne conquiert Ehrenreich ou Marie qu'après avoir échappé aux embûches de trois capitaines, Fürwittig, Unfallo et Neidelhart, qui personnifient la témérité, le hasard et l'envie.

Le grand fabuliste de cette époque est un dominicain de Berne, Ulrich Boner, qui, dans la première moitié du XIVe siècle, composa sous le titre de *Diamant*, un recueil de cent fables très librement traduites du latin, et la clarté du style, la familiarité du tour, la saveur du dialecte bernois, la bonhomie de la morale lui valurent la vogue. Quelques-unes sont de petits récits comiques. Un curé croit avoir une belle voix et il interroge à ce sujet une femme qui pleure en l'entendant chanter : elle songe à l'ânon qu'elle a perdu. La fièvre et la puce changent de patient : la fièvre entre dans le lit d'une abbesse qui la reçoit sous des fourrures et avec du lait d'amandes et de grenades ; la puce passe la nuit sur une paillasse où couche une blanchisseuse qui dort à poings fermés et la laisse courir à l'aise en pays conquis.

Henri d'Alkmaer, Conrad d'Ammenhausen, l'auteur des *Rets du diable*, le Teichner, Suchenwirt, Beheim représentent la poésie satirique et didactique.

Henri d'Alkmaer remanie au XVe siècle le *Reinaert* composé par le Flamand Willem au milieu du XIIIe siècle d'après la vingtième branche du *Renart* français et continué au XIVe par un anonyme. C'est ce poème de Henri d'Alkmaer qui, traduit en bas-allemand, parut dans l'année 1498 à Lübeck sous le titre de *Reineke Vos*, et le *Reineke Vos*, très adroitement fait, fut fort bien accueilli

et dans le texte original et dans la traduction en haut-allemand qui parut en 1544.

Le moine suisse Conrad d'Ammenhausen traduisit en vingt mille vers dans le *Livre de l'échiquier* (1337) le poème latin de Jacques de Cessole sur le jeu d'échecs. Il est lourd et traînant. Mais lorsqu'il s'étend sur les pions, c'est-à-dire sur les paysans, les médecins et autres gens de métier, il abonde en détails curieux.

L'auteur des *Rets du diable* a sûrement copié le poème de Conrad : il retrace, sous la forme d'un dialogue entre le diable et un ermite, la dépravation des mœurs, et il passe en revue toutes les classes, du pape à l'anachorète et de l'empereur au marmiton.

Le Teichner (1350-1375) attaque de même la cour et les chevaliers qui vont en Prusse à la croisade plutôt que de soulager les misérables; mais il n'a pas la verve et l'éclat de l'auteur du *Petit Lucidarius*.

Suchenwirt — qui meurt après 1395 — se plaint que l'Honneur dépérisse et que la Foi, devenue boiteuse, ait besoin de béquilles, que les flatteurs à la langue de vipère l'emportent sur les bons chevaliers, que certains chevaliers prêtent de l'argent comme fait le juif. Il déplore le sort du peuple qui a l'estomac creux, et il annonce la révolte, montre la foule qui menace les riches, qui veut enfoncer leur porte et manger avec eux, qui préfère tomber sous leurs coups que de mourir de misère et de faim. Mais il est héraut d'armes. Il loue les hommes de cœur qui trouvent, comme il dit, et les cadeaux du prince et la faveur des dames. Il célèbre, non sans sécheresse ni monotonie, les ducs et les grands seigneurs de l'Autriche, et il décrit longtemps leurs armoiries. Aussi le nommait-on le maître des poètes héraldiques. Pourtant, il a retracé d'intéressante façon

la croisade prussienne d'Albert III, les marches à travers les marais par la pluie et le froid, le pays mis à feu et à sang.

Beheim (1416-1474) narra ses nombreuses aventures et les grands événements mémorables de l'époque. Mais, s'il a plus d'humour que Suchenwirt, son style est diffus, incorrect, rude, plein de chevilles et de méchantes rimes. Dans sa meilleure œuvre, le *Livre des Viennois*, il raconte avec force détails le siège que Frédéric III soutint en 1462 contre les rebelles, les Impériaux mangeant les chiens, les chats et la croûte moisie qui leur semble douce comme sucre, tous, grands et petits, concourant à la défense, l'empereur pilant la poudre dans le mortier.

Ce Beheim était à la fois maître-chanteur et tisserand. La poésie, cultivée par les artisans et les ouvriers, devenait un métier, une corporation munie de règlements. Il y avait déjà à la fin du XIIIe siècle des sociétés de chanteurs. A Mayence où étaient nés Frauenlob et Regenbogen, à Worms, à Strasbourg, à Augsbourg la bourgeoisie, éprise d'une poésie morale, raisonneuse et pédantesque, avait fondé des *Ecoles de chant*. On y apprenait à faire des vers et à être *maître*, selon les règles, selon la *tabulature*, dans des exercices et des concours que jugeaient les *Merker*. Le poème du maître-chanteur se nommait *lied* et plus tard *par* ou *bar*. Il se composait le plus souvent de trois couplets ou *Gesätze*, et chaque couplet, ordinairement de neuf vers, se divisait en deux parties : 1° l'*Aufgesang* formé de deux *Stollen*, la strophe et l'anti-strophe, 2° l'*Abgesang* ou épode. Mais, de la sorte, le Meistergesang était encore trop simple ; il se compliqua, se raffina ; on multiplia les vers, on les allongea, on les raccourcit, on varia le mètre, on combina savamment les rimes, on rechercha les difficul-

tés, et la poésie ne fut plus qu'un tour de force ou d'adresse. Aussi, de tous les maîtres-chanteurs, bien peu sont dignes de mention. S'ils ont répandu dans le peuple de saines et généreuses idées, ils manquent de goût, de talent, d'originalité. Les seuls qu'il faut citer sont Beheim, Henri de Mügeln et Muscatblüt : ils ont du moins le mérite de n'avoir pas toujours chanté la même antienne.

C'est avec une sorte de soulagement et de joie qu'on reporte la vue sur deux poètes, deux Tyroliens, deux gentilshommes, disciples attardés du Minnesang, qui vivaient à la fin du XIVe et au commencement du XVe siècle, Oswald de Wolkenstein et Hugo de Montfort. La poésie de Wolkenstein est rude, inculte, mais variée, et nul de ses contemporains n'éprouva plus de vicissitudes, n'essuya plus d'orages. Celle de Montfort, bien que négligée, obscure et lourde, a plus d'agrément; il est sincère, il aime la nature, il traite de graves sujets, et il sait ses défauts : en mai, dit-il, le coucou chante avec le rossignol.

Montfort et Wolkenstein ont souvent le ton populaire. C'est le temps du *Volkslied*. Au XIVe et au XVe siècles — ainsi qu'au XVIe — des chanteurs ambulants vont de ville en ville, de village en village. Ils chantent des chansons simples, légères, dansantes. On ignore qui les a composées. Les auteurs se nomment fréquemment dans la dernière strophe, mais d'une façon vague; c'est un libre cavalier, ou un bel étudiant, ou un homme qui est allé en France; ce sont deux compagnons ou deux lansquenets, et ils firent le lied en tel ou tel endroit à côté de la fille de l'hôtelier. Le poète anonyme jure un éternel amour au bon petit vin frais du Neckar qui lui réconforte l'âme et humecte la barbe. Il dit que la meilleure maîtresse —

c'est le tonneau — porte un surtout de bois et habite la cave. Mêmes procédés et mêmes motifs que ceux du Minnesang finissant. Il parle du faucon que les femmes caressent et des méchantes langues; il loue le printemps ou l'été, il promet de vivre au service de sa belle ou bien il vante l'automne, ses kermesses, ses gros plats et représente des scènes de la vie villageoise : des paysans sautent d'aise dans une salle d'auberge, survient un gentilhomme et les coups pleuvent; Fritz déclare à Grédel que l'amour lui détraque l'esprit, et Grédel répond qu'elle voudrait le manger tout vif. Mais le poète populaire a l'accent plus tendre, plus original que le Minnesinger. Il chante avec plus de chaleur et de sincérité celle qu'il aime, une jeune fille, non une dame, ses cheveux jaunes comme l'or et sa robe verte; elle lui semble belle à peindre, aussi belle qu'une poupée et il la préfère à tous les trésors de l'empereur. Lorsqu'il la quitte, il lui fait d'émouvants adieux : c'est le cœur blessé qu'il s'éloigne d'elle, et elle, pleurant à mourir, prie Dieu de le protéger. Quelquefois pourtant il se plaint de sa mie : bâtir sur elle, c'est bâtir sur la glace; elle lui vide sa bourse; elle se gausse de lui, elle le trompe; bah! il en retrouvera d'autres! Quelquefois il pose et résout des questions, des énigmes. L'été n'est-il pas supérieur à l'hiver, et le saule au buis? Quoi de plus blanc que la neige? Le soleil. De plus rapide que le chevreuil? Le vent. De plus haut que la montagne? L'arbre. De plus noir que la nuit? La suie.

Chaque métier avait ses chansons. Celles du chasseur expriment l'allégresse de l'homme qui court à la poursuite du cerf et qui, rencontrant sa belle sous un arbre, étend son manteau sur le gazon pour s'asseoir à côté d'elle. Celles des reîtres ont beaucoup de saveur. Eux

aussi connaissent l'amour et un d'eux dit que, s'il pense à sa maîtresse, son cheval fait un bond. Mais il leur faut payer l'hôte en bons et rouges florins, braver givre et neige, coucher soit en plein air, soit sur la paille où les poux les dévorent. Les lansquenets se plaignent sur un ton plus rude et plus grossier; mais eux n'ont pas de scrupule; ils prennent au paysan ses poules et ses oies; ils vivent de la guerre et, sitôt qu'elle éclate, ils partent avec une belle femme, un valet, un chien, et quand ils ne se battent pas, ils ont de quoi se distraire et s'ébaudir, les dés, les cartes et un vin excellent.

Le poète compose aussi des ballades. Il remet en strophes les récits et les nouvelles de ses devanciers, comme l'histoire de Pyrame et de Thisbé. Il raconte le châtiment d'un brigand, le dévouement d'une noble dame qui délivre son mari prisonnier, le suicide d'un chevalier qui refuse de survivre à son amante ou la fuite d'une nonne. Il évoque des Minnesinger, Brennenberg, Morungen, Neifen, le Tannhäuser. Le Brennenberg est tué par un mari jaloux et son cœur servi à sa maîtresse. Morungen, ou Moringer, revient de l'Orient le soir même où sa femme, qui le croit mort, doit épouser Neifen. Le Tannhäuser, après un an passé dans la montagne de Vénus, se confesse au pape Urbain; le pontife, crosse en main, répond que le pénitent n'obtiendra la grâce de Dieu que si la crosse verdoie; le poète retourne à Vénus, mais au troisième jour la crosse reverdit : il n'y a donc pas de péché que Dieu ne pardonne au repentir sincère!

Ces chants populaires ont des défauts : langue triviale, rime inexacte, récit obscur. L'exécution manque. Mais d'ordinaire le début est alerte, rapide, dramatique. Chemin faisant, le poète trouve des traits expressifs et sa brièveté, ses exclamations, certains mots qu'il répète

à propos, produisent par instants un grand effet. Il emploie des images saisissantes : l'amant qui part est un pauvre oiselet tombé de la branche et une amante infidèle, la pomme belle et rouge que rongeait un ver.

Du reste, au XIVe, au XVe, au XVIe siècles, le Volkslied s'étendait à tout, à la religion, à la politique. Il célèbre Dieu, Marie, les fêtes chrétiennes. Mais il a de l'afféterie. Il fait de l'ange Gabriel un chasseur qui sonne du cor. Il décrit un repas sous l'arbre de la croix : des rameaux de l'arbre coule le vin, les anges servent les convives, Marie est sommelière, et l'Esprit saint, l'échanson.

Quant aux chants politiques, ce ne sont et ce ne seront longtemps que des récits de batailles, bourrés de noms et de détails, dénués de tout intérêt poétique : rien de vif, rien d'entraînant; de la prose rimée. Les meilleurs furent peut-être celui de Halbsuter sur la bataille de Sempach et celui de Veit Weber sur la bataille de Morat.

En même temps que le chant populaire, se développe le drame.

Il avait d'abord employé le latin. Le *Jeu des prophètes*, représenté à Ratisbonne au mois de février 1194, est en latin. En latin, le *Jeu de l'Antechrist*, ce *Jeu* original qui forme un ensemble et allie la politique avec la religion. On voit l'empereur, le « roi des Allemands », soumettre le roi des Français, les rois de Grèce et de Jérusalem, le roi de Babylone. Puis apparaît l'Antechrist, flanqué de l'Hypocrisie et de l'Hérésie; il séduit tous les monarques; seul l'empereur refuse ses présents. Furieux, l'Antechrist lance les rois contre la Germanie; ils sont vaincus, car le *teutonicus furor* est irrésistible. Mais l'Antechrist fait des miracles et à la vue d'un boiteux qui marche,

d'un lépreux qui guérit et d'un mort qui ressuscite, l'empereur reconnaît le nouveau Dieu. Il est temps que le Christ se montre, et il foudroie son rival.

Peu à peu la langue vulgaire se mêle au latin. Dans le *Jeu de la Passion* de Beuron, Marie-Madeleine chante en allemand et, dans un *Jeu de Pâques* de Trèves, les chants latins, prose ou poésie, sont toujours suivis d'une traduction en vers.

Au XIVe siècle, l'allemand remplace le latin. On n'a que des fragments du *Jeu de Pâques* de Muri; mais les vers rappellent ceux de la lyrique courtoise, et par la correction et la clarté de la forme ce fragment l'emporte sur les œuvres du même genre.

En revanche le *Jeu de Pâques* d'Innsbruck (1391) est écrit dans le style des jongleurs et semé d'effets comiques : Pilate dit qu'il vient siéger pour faire « suer » tous les Juifs; les Juifs jargonnent; le domestique d'un charlatan joue le rôle du bouffon et enlève la femme de son maître; le Christ livre au diable un savetier, un boucher et un prêtre qui confessent piteusement leurs péchés; saint Jean prie les spectateurs, s'ils veulent aller au ciel, de gratifier les acteurs qui sont des écoliers, d'un rôti et d'un gâteau.

Citons aussi le *Jeu de la Passion* de Vienne, qui représente l'histoire du salut depuis la chute jusqu'à la rédemption; le *Jeu de la Passion* de Saint-Gall, où paraît le juif Rufus, empressé, hâtant l'exécution, donnant un pourboire aux soldats, frappant le Christ d'une verge et lui tendant l'éponge; le *Jeu des vierges sages et des vierges folles*. Ce dernier drame fut joué en 1322 à Eisenach devant le landgrave Frédéric à la joue mordue, et lorsqu'il entendit Jésus dire aux vierges folles malgré l'intervention de Marie : « Allez, maudites, je vous

chasse, allez dans le feu qui vous attend », ce prince se retira courroucé : qu'était-ce que la foi chrétienne, s'écriait-il, si les prières de la Vierge n'obtenaient pas la grâce du pécheur!

D'autres drames sont empruntés aux légendes : *Jeu de sainte Catherine*, *Jeu de sainte Dorothée*, *Théophile*, et une pièce du prêtre thuringien Schernberg sur la papesse Jeanne ou *dame Jutta* (1480), pièce naïve où manque la malice, où abondent chevilles et mauvais vers.

Tel est le drame religieux du moyen âge, grossier, élémentaire. Il n'a ni style, ni composition, ni vraisemblance. Joué en plein air, sur la place publique, pour l'édification et l'amusement de la foule, il exige un jour, deux jours, même trois jours de représentation, et de là tant de personnages, tant d'épisodes burlesques et de pieux discours, tant de scènes insignifiantes et de détails inutiles, vulgaires qui s'entassent dans la pièce comme les spectateurs s'entassaient sur les échafauds. Un pareil drame pouvait-il aboutir?

La comédie, elle aussi, n'offre aucune œuvre mémorable. On n'a que soixante-deux lignes d'une pièce du XIVe siècle qui mériterait de s'intituler *Sept femmes pour un mari* : l'homme trop aimé opte pour celle qui parle la dernière. Mais on possède un grand nombre de farces ou de *Jeux de carnaval* du XVe siècle. Elles ont été jouées à l'époque du carnaval par des garçons de métier. Ce ne sont d'abord que de simples divertissements : des fous, des pèlerins, des paysans expliquent leur costume et racontent leurs aventures, leurs péchés grotesques, leurs exploits bachiques et amoureux; puis ils exécutent des danses. Mais peu à peu la farce se dramatise; on réplique et on riposte; on représente une demande en mariage, des scènes de ménage, des procès comiques,

des épisodes de la Bible, de la légende héroïque, des contes populaires, et rien de plus grossier, de plus obscène, de plus ordurier que le langage des personnages qui sans nulle vergogne nomment par leur nom les choses les plus secrètes et les plus intimes. Nous ne connaissons que deux auteurs de *Jeux du carnaval* : Jean Rosenplüt et Hans Folz. Ils appartiennent à la seconde moitié du xve siècle et ils vivaient à Nuremberg. L'un, Rosenplüt, chaudronnier et artificier, vante la bourgeoisie de la ville, méprise les chevaliers et déplore la corruption de l'Empire; l'autre, Folz, barbier et chirurgien, tourne mieux le vers que Rosenplüt et il est plus correct, plus régulier, plus sérieux : dans le *Jeu de l'ancien et du nouveau Testament* il fait disputer un docteur et un rabbin.

Le xive et le xve siècles offrent donc des poésies de tout genre en grand nombre, mais ce ne sont pas des siècles poétiques. Par contre, la prose étend alors son domaine; elle prend pied partout, et bien qu'encore un peu raide et rigide, elle se fait, elle devient plus maniable, plus précise.

C'est au xive siècle que naît le roman allemand. Derechef les Français servent de modèles et leurs récits sont mis en prose comme en vers. Marguerite de Vaudemont, femme d'un duc Frédéric de Lorraine, traduit du latin en français (1405), et sa fille Élisabeth, comtesse de Nassau-Sarrebruck, du français en allemand *Loher et Maller* (1437). Cette même Élisabeth traduit *Hug Schapler*, notre Hugues-Capet ou Huon Chapet, ce fils de boucher qui mérite le trône par ses exploits. Éléonore d'Écosse, femme du duc Sigismond d'Autriche, traduit *Pontus et Sidoine*, et un margrave de Hochberg fait

remanier par le Bernois Türing de Ringoltingen la légende de *Mélusine* (1456).

L'invention de l'imprimerie multiplie ces traductions. On met en prose allemande le *Directorium humanæ vitæ* de Jean de Capoue, la *Disciplina clericalis* du Juif espagnol Pierre-Alphonse, le *Roman des sept sages*, le recueil de nouvelles et d'anecdotes connu sous le nom de *Faits des Romains* et c'est dans ces traductions que les écrivains du siècle suivant iront chercher des sujets de drames et de nouvelles.

Pourtant, quelques œuvres sont allemandes. On remanie pour ceux qui n'aiment pas les « livres rimés » quelques vieux poèmes, le *Siegfried corné*, *Wigalois*, le *Tristan* d'Eilhard, *Guillaume d'Autriche*.

L'historiographie continue à fleurir. Jacques Twinger de Kœnigshofen rédige vers 1390 la première version de sa *Chronique d'Alsace*; Jean Rothe achève en 1421 sa *Chronique de Thuringe*; Diebold Schilling décrit dans sa *Chronique de Berne* les guerres entre Suisses et Bourguignons.

A la fin du xve siècle paraît l'*Eulenspiegel*. Le héros de l'œuvre vécut sans doute au siècle précédent; il serait né à Kneitlingen, dans le Brunswick, et enterré à Mölln. Son histoire fut mise par écrit vers 1483 et imprimée vers 1500. C'est le paysan narquois qui se donne l'air d'un imbécile et qui n'en fait qu'à sa tête. Son meilleur tour consiste à exécuter au pied de la lettre et par suite à contre-sens les ordres qu'il reçoit. Un tailleur lui conseille de coudre « qu'on ne le voie pas », et il se glisse sous un tonneau pour n'être pas vu. Le même tailleur lui commande une de ces blouses qu'on nommait un *loup*; il découpe la blouse et façonne un loup véritable avec une tête, un corps et des jambes. Un brasseur le prie de faire bouillir

le houblon, et il jette dans l'eau chaude un chien qui s'appelle Houblon. « Va au gibet », lui crie son maître en colère, et il conduit la voiture à l'endroit où se dresse la potence. Grossier d'ailleurs, sale, crachant dans la bouillie pour être seul à la manger, souillant les lits d'auberge. Le livre fut bientôt populaire; on le traduisit; on le mit en vers; *espiègle* passa dans notre langue pour désigner un fourbe ingénieux. Le personnage plaisait aux artisans parce qu'il faisait tous les métiers, aux paysans parce qu'il mystifiait les citadins, et aux gens de la ville parce qu'il était indécent et fêtait toujours saint Grobian.

Mais la prose a des textes plus délicats à produire : le *Dialogue* d'Ackermann et les œuvres des théologiens.

Jean Ackermann de Saaz compose en 1399, après la mort de sa femme Marguerite, un dialogue entre un veuf et la Mort. Ce veuf, c'est lui; il reproche à la Mort de l'avoir privé de sa compagne, la Mort lui répond, et Dieu tranche le débat. Ackermann est instruit; son style a de l'éclat, et il joint à l'abondance des images la gravité de l'accent.

Quant à la théologie du XIVe et du XVe siècles, elle déploie de grandes qualités, de la précision, de la vigueur.

Une école mystique s'était formée qui voulait l'union intime de l'âme avec Dieu et prétendait expliquer le dogme sans admettre de mystère et de révélation. Le dominicain Eckart († 1327), dont quelques propositions furent condamnées par le pape, a fondé cette école mystique. Il est le plus grand prosateur du moyen âge. Son expression, abstraite et parfois trop élevée pour son auditoire, a souvent de la noblesse et de la poésie. Ce penseur, vraiment original, profond, audacieux, a créé une langue pour la philosophie et la théologie.

Les dominicains Suso († 1366) et Tauler († 1361) furent

ses disciples. Suso a revêtu les idées d'Eckart d'une forme romantique, d'une forme claire, naturelle, mais qui trahit une vive imagination et une ardente sensibilité. Il personnifie par la Vierge ou par le Christ la Sagesse, la belle et éternelle Sagesse, et cette Sagesse, il l'aime, *minnet und meinet*, il s'incline devant elle, il ne lui demande qu'un oui d'amour et le « chapeau », cette couronne de fleurs que les jeunes filles de Souabe donnent à leur ami lorsqu'il vient dans la première nuit de l'année leur chanter des vers.

Tauler, esprit pratique, n'a pas la témérité de Suso et d'Eckart : il ne spécule pas et il prêche ce qu'il nomme la simple vérité, sans appareil scolastique et avec une chaleur pénétrante.

Sous l'influence de ces dominicains mystiques se fondèrent des associations dites des *Amis de Dieu* et composées de personnes de toute condition. Elles existèrent principalement en Alsace, en Suisse, en Souabe, et plusieurs de leurs membres méritent une mention : un prêtre de Francfort, auteur d'une *Théologie germanique* qui fut publiée par Luther et traduite en français; Henri de Nördlingen, Rulman Merswin.

L'auteur de la *Théologie germanique*, composée à la fin du XIVe siècle, eut une certaine action sur les commencements du protestantisme.

Le prêtre Henri de Nördlingen correspondait avec une religieuse de Medingen, Marguerite Ebner, et les *Révélations* de Marguerite, bien que très gauchement rédigées, ainsi que les lettres de Henri, dans leur tendresse et exaltation, font connaître la vie mystique des couvents de femmes au XIVe siècle.

Rulman Merswin, riche marchand de Strasbourg (1308-1382), composa, non sans longueurs et répétitions, le *Livre des Neuf Rochers* (1352), qui montre comment les

amis de Dieu seuls surmontent tous les obstacles. Il eut même la hardiesse de créer de toutes pièces un personnage qu'il appela « l'ami de Dieu de l'Oberland » et à ce mystérieux laïque il attribua ses propres écrits, des traités édifiants et notamment une très curieuse autobiographie pleine de visions et d'extases.

Plus d'un siècle après, dans la ville natale de Rulman Merswin, paraissait un grand prédicateur, Geiler de Kaisersberg (1445-1510), qui devait, durant vingt-trois ans, prêcher du haut de la chaire de la cathédrale. Geiler abuse des divisions; il s'écarte volontiers de son sujet : il recherche de quelle couleur était le vêtement de l'ange qui apparut à Marie et de quel côté se trouve le trône de la Vierge; il compare le chrétien au lièvre et Dieu au pain d'épice. Mais sa parole était claire et vivante. Il veut parler au peuple, et il veut lui parler en termes simples, grossiers même, *groblich*. Il choisit pour thème de ses sermons des livres écrits par des laïques. Il dépeint l'avare et non pas l'avarice; au lieu de blâmer la curiosité, il montre la religieuse qui met le nez à la fenêtre pour voir comment nichent les oiseaux, ou qui interrompt sa prière pour écouter un trompette, ou qui va dans la cellule de sa voisine pour demander le moyen de prendre les mouches égarées dans sa quenouille. Il suppose un dialogue entre l'auditeur et lui; il cite des fables, des dictons, les bons mots du curé de Kalenberg; il emploie des images familières, frappantes. Forçait-il le ton? Jugeait-il ses contemporains avec trop de sévérité? Il condamne la société de son époque et il assure qu'il ne voit dans les couvents que vauriens et femmes perdues, *Huren und Buben*, que le clergé scandalise les laïques et leur donne le mauvais exemple, que du pape et des cardinaux jusqu'aux derniers clercs tous sont corrompus et pourris, que les

choses ne peuvent durer plus longtemps. Il a ainsi, sans le vouloir, et avec d'autres, provoqué la Réforme, et Jacques Sturm, le stettmestre de Strasbourg, aurait pu lui dire comme à Wimpheling : « Si je suis hérétique, c'est à vous que je le dois ».

La Réforme s'annonce donc dans les dernières années du xve siècle. Elle a été précédée par l'humanisme, et les humanistes allemands ont rendu de grands services. Ils ont réagi contre la scolastique latine, contre la barbarie de la langue et la subtilité de la pensée. Ils ont propagé l'esprit critique, l'esprit de libre recherche et de libre discussion. Ils aimaient l'Italie, cette Italie où les murs, disait l'un d'eux, sont plus éloquents que les hommes le sont ailleurs, et plusieurs, Eyb, Reuchlin, y voyagent, y terminent leurs études, y nouent d'étroites relations avec les humanistes du pays.

La région rhénane, où le roman en prose avait pris naissance, fut un des principaux foyers de l'humanisme allemand.

A Rothenbourg, sur le Neckar, la comtesse palatine Mathilde, la « demoiselle d'Autriche », témoignait un très vif intérêt aux choses de l'esprit. Elle contribuait à la fondation des Universités de Fribourg et de Tubingue. Deux poètes, Sachsenheim et Püterich de Reichertshausen, lui dédiaient leurs œuvres. Ce fut pour son fils qu'Antoine de Pforr traduisit Jean de Capoue. Ce fut pour elle que Nicolas de Wyl entreprit quelques-unes de ses *Translations* (1461-1478) ou traductions d'Enéas-Silvius Piccolomini, de Pogge, de Pétrarque et d'autres Italiens; une histoire d'amour contée par Enéas-Silvius, *Euriole et Lucrèce*, est celle qu'on goûta le plus.

A la cour des comtes de Wurtemberg vivait le médecin

Steinhöwel (1412-1482) qui composa une traduction du roman d'Apollonius, un *Esope* qui contenait des fables et la vie du fabuliste, la *Griselidis* de Boccace et son livre sur les femmes célèbres. C'est un Italien, Arigo, qui traduit, lourdement, servilement, le *Décaméron*.

Albert d'Eyb (1420-1475) a plus d'importance qu'Arigo, Steinhöwel et Nicolas de Wyl. Il étudia en Italie, il reconnaissait Rasinus, le grand commentateur de Plaute, comme son père intellectuel, et il fit en allemand un *Livret du mariage*, qui eut de 1472 à 1540 douze éditions, et un *Miroir des mœurs* (1474). S'il n'a rien d'original, il est net, vigoureux, et dans ses traductions des *Ménechmes* et des *Bacchides* de Plaute, et de la *Philogenia* d'Ugolino (1511), il germanise les lieux et les noms, appelle ses personnages Heinz, Götz et Fritz, recherche l'expression populaire et crue, les dictons, les épithètes familières.

D'autres mettaient Térence en allemand : Hans Nydhart traduisait l'*Eunuque* (1486), et un anonyme, les six comédies (1499).

Reuchlin faisait représenter en 1497 par les étudiants une pièce latine *Henno*, imitée de notre *Maître Pathelin*, et cette pièce, qui fut plusieurs fois traduite ou remaniée, notamment par Hans Sachs, dépasse de beaucoup, grâce à Térence et au modèle français, les comédies latines ou allemandes du XIVe et du XVe siècles.

L'amour des lettres se répandait ainsi de proche en proche. Erasme n'écrit-il pas alors qu'elles sont la vraie richesse de l'homme, qu'elles ne vieillissent pas comme la beauté et ne s'affaiblissent pas comme la force du corps?

Déjà, depuis 1454, Peuerbach et, depuis 1461, Jean Müller de Kœnigsberg, dit Regiomontanus, expliquaient à l'Université de Vienne Virgile et Horace. D'autres

Universités, celles de Fribourg et de Tubingue, celles de Bâle, d'Ingolstadt, de Francfort-sur-l'Oder s'ouvraient à l'esprit nouveau. Les humanistes ou, comme on les nommait, les poètes, vont d'Université en Université commenter les classiques latins.

L'un d'eux, Conrad Celtis (1459-1508), couronné poète par Frédéric III et chargé par Maximilien Ier de diriger à l'Université de Vienne un Collège poétique, a publié la première édition de Hrotsvith et trouvé la carte de Peutinger.

Mais les humanistes allemands n'ont pas les mêmes visées que ce brillant et aventureux Celtis. Avant tout, ils veulent réformer les mœurs. Le plus grand nombre procèdent de l'institut des *Frères de la vie commune* que le mystique hollandais Gérard de Groote avait fondé à Deventer au XIVe siècle. Groote désire qu'on enseigne le latin et le grec, non seulement pour cultiver l'intelligence, mais pour réveiller la vie intérieure, et la tâche essentielle qu'il assigne aux écoles, c'est de traduire les Ecritures en langue vulgaire. De ces écoles sortit Dringenberg, recteur de l'Ecole latine de Schlestadt, et le meilleur élève de Dringenberg fut ce savant Wimpheling (1450-1528) qui traita les sujets les plus divers et qui mériterait le nom de « præceptor Alsatiæ » ; mais Wimpheling exclut des études la plupart des poètes païens, condamne Térence, préfère à Virgile Baptiste de Mantoue !

De même, Geiler de Kaisersberg, qui met saint Augustin et saint Jérome au-dessus de tous les poètes latins !

De même, un compatriote de Geiler et de Wimpheling, le Strasbourgeois Sébastien Brant (1457-1521), dont Geiler avait, dans une série de sermons, paraphrasé le poème, le *Narrenschiff*. Cette *Nef des Fous*, l'ouvrage

principal de Brant, eut un très vif succès : elle paraît en 1494 et dès 1497 elle fut traduite en latin et en français. Mais Brant est trop savant pour être poète. Ses vers sont lourds, pleins d'irrégularités et de négligences. Pas le moindre souci de la composition. Il fait monter ses fous sur un vaisseau qui part pour la Narragonie; le navire étant surchargé, d'autres vaisseaux viennent recueillir le reste des fous, et plus n'est question du voyage. L'œuvre est donc décousue; Brant énumère sans suite aucune les vices et les travers des hommes; à mesure que tel ou tel se présente à sa mémoire, vite il l'ajoute à ceux qu'il a précédemment décrits, et dans ses descriptions il jette au hasard des passages de la Bible, des anecdotes historiques, des proverbes, des allusions. S'il a parfois l'humeur caustique, il cherche trop à éblouir le lecteur par son érudition et à l'édifier par des réflexions morales. C'est le type de ces humanistes allemands, précurseurs inconscients de la Réforme. Il met Pétrarque et Baptiste de Mantoue au même rang que les classiques latins. Prudent, timoré, il désire le progrès, et il refuse de rompre avec le catholicisme; il se plaint des abus de l'Église, et c'est un dévot de la Vierge et des saints. Pareillement, son ami Wimpheling avait attaqué les moines et les prêtres qui cumulent les bénéfices, avait déploré la misère des paysans pressurés par le clergé, et il se prononça contre la Réforme. Mais les humanistes avaient beau faire; ils ne purent arrêter le mouvement qu'ils avaient imprimé aux esprits.

CHAPITRE VII

LE XVIe SIÈCLE

Erasme. — Reuchlin. — Les Épitres des hommes obscurs. — Luther. — Murner. — Hutten. — Alberus et Waldis. — Hans Sachs. — Ringwaldt et Rollenhagen. — Fischart. — Pauli, Widmann et Wickram. — Le docteur Faust. — Le drame. — Naogeorg. — Frischlin. — Manuel. — Les comédiens anglais. — Henri-Jules de Brunswick. — Ayrer.

Le XVIe siècle est le siècle de la Réforme. Elle domine les événements comme les esprits et elle tue la Renaissance que l'humanisme avait suscitée.

Fut-ce un bien? Fut-ce un mal? Cette Renaissance allemande, si elle eût abouti, n'aurait-elle pas étouffé toute originalité? N'aurait-elle pas imposé l'imitation exclusive des anciens? Quand on pense qu'au XVIe siècle les maîtres des écoles n'inculquent aux élèves que le latin, que l'enseignement des universités ne se fait qu'en latin, que les deux tiers des livres imprimés sont en latin, que les savants ne voient dans l'allemand qu'un idiome barbare et ne goûtent le *Narrenschiff* de Brant qu'en traduction latine, que, sous leur influence, une foule de mots tirés du grec et du latin s'introduisent dans la langue, ne faut-il pas admettre que le triomphe complet de l'humanisme aurait été d'un grand préju-

dice au développement de la littérature nationale ?

Quoi qu'il en soit, si nombre d'humanistes désapprouvèrent la Réforme, ils l'avaient préparée.

Érasme se sépara de Luther avec éclat. Mais il était à certains égards, et comme a dit Bayle, le Jean-Baptiste du Réformateur et ses contemporains répétaient volontiers que Luther avait couvé l'œuf qu'Érasme avait pondu. Le spirituel et prudent érudit n'avait-il pas conseillé de revenir à la source, au livre sacré, au texte de l'Évangile? N'avait-il pas publié cette édition gréco-latine du Nouveau Testament dont Luther se servit pour traduire la Bible en allemand, cette version qu'il jugeait plus fidèle que la Vulgate et qui, dans des notes habiles et subtiles, soulignait des obscurités, soulevait des doutes et inquiétait, menaçait la foi? N'avait-il pas attaqué dans ses *Adages* l'Église qui ne fait rien gratis et dans son *Éloge de la Folie* le charlatanisme et l'orgueilleuse ignorance des prêtres et des théologiens, le culte des saints, les indulgences, la confession, la pénitence, les moines, les évêques, les cardinaux, le pape?

L'*Éloge de la Folie* date de 1511. Deux années auparavant, s'était produite l'affaire Reuchlin. Un Juif converti, Pfefferkorn, proposait de brûler tous les livres hébraïques, à l'exception de l'Ancien Testament. Reuchlin protesta. Les dominicains de Cologne et l'inquisiteur Hochstraten lui répondirent. Une longue querelle s'engagea et des pamphlets s'échangèrent. Mais tous les humanistes, notamment ceux d'Erfurt, se prononcèrent en faveur de Reuchlin.

Deux de ces humanistes d'Erfurt, Crotus Rubianus et Ulrich de Hutten, publièrent une œuvre vraiment piquante, les *Épitres des hommes obscurs*. Crotus est l'auteur de la première partie (1515-1516), et Hutten, de

la seconde (1517). On y voit des moines qui racontent leur existence en leur latin de cuisine sur un ton naïf; ils ergotent sur des riens avec une logique toute scolastique; ils demandent si c'est un péché mortel de saluer un juif par mégarde; ils étalent la plus crasse ignorance de l'antiquité; ils festinent, ils font l'amour et ils se moquent du reste. Ces détails sont épars dans les *Épitres*. Mais elles se tiennent et se relient, parce qu'elles ont presque toutes le même destinataire, Ortwin Gratius de Deventer, amant de dame Pfefferkorn, et l'ancien maître de nos épistoliers. En outre, elles renferment de fréquentes allusions à Reuchlin, et c'est un trait qui distingue les deux parties : Crotus parle peu de Reuchlin, et comme si la question n'avait pas d'importance; Hutten prend l'affaire au sérieux et presque au tragique.

C'est ainsi que Reuchlin et Érasme ont été les précurseurs de Luther. Aussi, dans une pantomime jouée à Augsbourg, devant Charles-Quint, le bûcher auquel Luther mettait le feu était-il préparé par Reuchlin et dressé par Érasme.

Inégal, extrême, plein de contrastes, passant des tendresses et des élans du mysticisme à de sauvages emportements, trouvant à l'occasion des paroles d'une simplicité charmante ou des accents d'une émotion profonde, et, toutefois, violent, brutal, grossier, exaspéré par la contradiction, incapable de garder la mesure, poussant à l'excès les procédés de sa polémique et les conclusions de ses principes, disant et faisant souvent — selon le mot et malgré le conseil d'Érasme — des choses qui respirent l'arrogance ou la dureté, enivré de son succès et déclarant, dans son orgueil, qu'il marchera seul contre tous, soutenant l'infaillibilité du docteur Martin avec

autant d'obstination qu'il combattait celle du Souverain Pontife, hanté par l'idée du démon, épouvanté dans ses dernières années par les conséquences de sa prédication et regrettant par instants son œuvre, mais hardi, impétueux, puissant, remuant les masses et leur imposant par sa rude grandeur, entraînant les esprits par la force de sa parole et par l'enthousiasme de son âme comme par son énergique et superbe vouloir, pensant à son peuple et non à lui-même, attaquant le papisme au nom de la nation allemande qui salue en lui son champion et son héros, tel est Martin Luther.

La Bible avait été mise en allemand par diverses mains et cette traduction était gauche, raide, obscure. Luther la remplaça par une traduction claire, aisée, nerveuse, *klar und gewaltiglich*. La tâche offrait de très grandes difficultés. Mais, pour disposer d'un vocabulaire étendu, Luther n'hésita pas, selon ses propres termes, à consulter la mère à la maison, les enfants dans la rue et l'homme au marché. Il faisait la chasse aux expressions familières et vivantes : « Ne me donnez pas, écrivait-il à un de ses correspondants, des mots de cour et de château ! » Il demandait à un boucher qui tuait un mouton comment s'appelait chaque partie de l'animal, et avant de traduire certains passages de l'Apocalypse, il priait Spalatin de lui dénommer et décrire les pierres précieuses. Souvent, avec ses amis, durant quinze jours, durant trois, quatre semaines, il chercha le mot juste sans pouvoir le trouver, et il assurait qu'il avait passé quatre jours à tracer trois lignes, que, s'il avait fait un chemin uni, il avait dû bien suer et bien peiner pour écarter les pierres. Il aimait sa langue, et le mot « chère », *liebe*, lui semblait un mot tendre et joli qui pénètre et résonne dans le cœur par tous les sens.

En 1522 paraissait le Nouveau Testament et, en 1534, la Bible entière. Ce fut l'événement littéraire le plus considérable du XVIe siècle : la Bible appartenait à tous; elle devenait vraiment le livre par excellence, le livre populaire; chacun pouvait non seulement s'y édifier, mais y apprendre à parler et à écrire.

Luther avait pris comme type la langue des chancelleries de la Saxe et de la Thuringe. Cette région de l'Allemagne n'était-elle pas depuis longtemps la plus instruite? N'avait-elle pas des écoles et des universités florissantes? N'avait-elle pas une littérature et une langue supérieures aux dialectes locaux, une langue répandue par l'imprimerie, parlée par les savants et les gens éclairés? Luther se garda bien d'employer son dialecte natal ou l'allemand de Wittenberg. Il se servit, comme il dit, de la langue de la *Kanzlei* saxonne dont usaient les villes impériales, les princes et les rois. Et cette langue, cet allemand luthérien, ainsi qu'on la nomma, cet allemand que Luther s'efforça, d'édition en édition, de rendre aussi correct et régulier que possible, fit autorité. Dans les pays catholiques, en Bavière et en Autriche, le clergé la combattit. Mais les pays protestants l'adoptèrent; la grammaire que Clajus publia en 1578 était une grammaire de la langue de Luther — de cette langue, disait Clajus, naguère si lourde et si rebelle à toutes règles, et maintenant si pure, si fine et si originale, grâce aux écrits de Luther, ou plutôt du Saint-Esprit qui parlait par Luther. — La Bible du Réformateur s'imposa même en Suisse, même dans la basse Allemagne où le « platt » disparut bientôt de l'église, de l'école et de la littérature.

Les écrivains du XVIIe et du XVIIIe siècles surent voir tout ce que la Bible de Luther contenait de suc et de sève;

elle fut pour eux un trésor d'expressions, et ils s'imprégnèrent de sa vigueur. Leibniz y trouvait une majesté vraiment héroïque et comme virgilienne. Schupp conseillait de la lire à qui voulait bien parler. Klopstock disait qu'aucun homme chez aucun peuple n'avait fait autant pour sa langue que Luther; Herder, que Luther avait éveillé, délié la langue, ce géant endormi; Voss, qu'il fallait sans cesse feuilleter Luther pour avoir un style original. Schiller n'a-t-il pas, au témoignage de Körner, étudié l'allemand dans la Bible luthérienne, et que de réminiscences du livre des livres dans toute l'œuvre de Gœthe!

La Bible de Luther ouvre ainsi l'ère de l'allemand moderne, du nouveau-haut-allemand, du *neuhochdeutsch*. Non qu'il y ait de profondes dissemblances entre le moyen-haut-allemand et le nouveau-haut-allemand. Si la grammaire s'est simplifiée et si nombre de finales ont disparu, la langue n'a pas changé et Luther ne la renouvelle pas; il suit le mouvement sans le diriger, et son *deutsch* diffère même du *deutsch* actuel en quelques points. Mais sa traduction de la Bible est de si grande importance qu'elle doit inaugurer la période moderne de la littérature allemande.

Luther n'est pas seulement le traducteur de la Bible. Il a été sermonnaire, pamphlétaire, poète. Ses sermons sont simples. Il disait volontiers qu'il s'était élevé par la plume; mais il n'a rien du docteur en théologie; il ne cherche qu'à instruire ses auditeurs et il se soucie peu qu'un prince ou un Mélanchton l'écoute; lorsqu'il prêche, il ne pense qu'aux humbles, aux ignorants, et, clairement, familièrement, avec une sorte d'abandon, non sans anecdotes et dictons, non sans allusions à lui-même, il leur commente la Bible.

En revanche, dans ses pamphlets, il laisse libre cours à sa passion. C'est avec un accent martial qu'il recommande aux Allemands, à ses chers Allemands, d'être courageux et libres, de juger hardiment la papauté avec leur foi et leur intelligence de l'Ecriture. Il saisit les verges, dit-il lui-même, pour frapper le péché. Il prie Dieu de lui donner, pour renverser « le honteux et diabolique gouvernement des Romains », une des trompettes qui jetèrent bas les murs de Jéricho. Il parle haut et ferme, avec colère, avec cette bonne colère qui rafraîchit son sang et aiguise son esprit, déployant toutes les ressources de l'éloquence populaire, entassant les images, les proverbes et les mots crus, couvrant l'adversaire d'insultes et d'invectives, l'empoignant, le secouant d'une main que Zwingli comparait à la patte d'un ours, et Érasme n'avait pas tort de lui reprocher un penchant effréné pour l'injure.

Ses cantiques, où Herder admirait la foule des inversions et des rejets, respirent la même vigueur. Mais là, ce n'est pas lui qui parle; il fait parler les fidèles assemblés, et ils expriment fréquemment, avec une simplicité grave et une forte concision, la terreur dont les frappe le malin esprit, le repentir de leurs péchés, leur confiance en Dieu. Son chant le plus connu, c'est le chant *Eine feste Burg ist unser Gott*, et il y a mis sa crainte du diable, qu'il sait puissant et rusé; il y a mis son espoir en Jésus-Christ, qui combat pour nous et qui doit gagner la victoire.

La Réforme, elle aussi, grâce à Luther, gagna la victoire. Mais la poésie céda la place à la polémique. Rien n'égale la violence des haines religieuses dans ce temps-là. Catholiques et protestants s'exècrent et, malgré les

traités, se font, plume en main, une guerre acharnée. Un catholique déclare que toute luthérienne est une courtisane, et un protestant riposte en affirmant que l'Eglise catholique est une fille de joie, et Rome le séjour des démons. Des imprécations furibondes se mêlent aux arguments.

On était pour ou contre Luther et le Réformateur eut de redoutables adversaires, Eck, Emser, Cochläus, et notamment le franciscain alsacien Murner (né et mort à Obernai, 1475-1537).

Vif, gai, spirituel, exempt de pédantisme, Murner est, par malheur, trivial, brutal, extravagant, et il versifie négligemment et à la hâte. Dans sa *Conjuration des fous* (1512), il énumère, comme Brant, les vices des hommes; mais il joint à d'ingénieuses moqueries des sarcasmes grossiers, des plaisanteries cyniques, et son poème est confus. Dans sa *Corporation des coquins*, il passe en revue les coquins qui l'ont choisi pour président et qui, l'un après l'autre, lui tracent leur propre portrait; là encore, des digressions, des répétitions et pas d'unité. Toutes ses productions offrent les mêmes défauts : le *Pré des coucous*, satire des efféminés et des femmes dont les « coucous » sont les humbles serviteurs; le *Bain spirituel*, où Jésus-Christ est représenté comme un baigneur qui nous lave, nous frictionne et nous nettoie de toutes façons; le *Moulin de Schwindelsheim*, histoire d'un meunier qui voit, sitôt qu'il est veuf, accourir les prêtres et les gentilshommes que sa femme avait trop aimés; le *Grand fou luthérien*, l'œuvre capitale de notre franciscain (1522). Ce « grand fou luthérien », c'est l'esprit de la Réforme. Il porte en lui, dans sa tête, dans sa poche, dans son ventre, tous les fous qui combattent l'Eglise et il lance une armée, que Luther commande,

contre la citadelle catholique que Murner défend. Murner épouse la fille de Luther et la chasse sur-le-champ; Luther meurt de chagrin et le grand fou expire peu après!

Mais le Réformateur trouvait à ses côtés de chauds amis et de vigoureux lieutenants. Le plus remarquable est le chevalier franconien Ulrich de Hutten (1488-1523). Il écrit d'abord en latin. C'est en latin qu'il célèbre Arminius et le met au-dessus des plus grands généraux de l'antiquité; c'est en latin qu'il dénonce à l'Allemagne cette Rome où l'on ne désire qu'or vieux, femme jeune et courte messe; c'est en latin qu'il compose la seconde partie des *Epitres des hommes obscurs*, et il n'a pas autant de sel et d'humour comique que Crotus; il développe trop les motifs de son devancier, il est plus long, plus pesant. A la fin de 1520, il emploie sa langue maternelle. Il ne la manie pas avec la même aisance que le latin; sa prose est lourde et ses vers sont rudes. Mais il a de l'invention et il trouve parfois des traits saisissants. Sa sincérité, sa joie de vivre à l'époque du réveil des esprits, son tempérament de batailleur, sa généreuse colère contre l'hypocrisie et le trafic des choses saintes, son mépris pour sa caste dont il raille l'ignorance et les mœurs centauresques, le rendent sympathique. Il aime la vérité nouvelle, il la possède et il jure de ne jamais l'abandonner; non, personne, pas même sa mère, ne le détachera de la vérité, et dans le frémissement et la fièvre de la lutte qu'il entreprend en l'honneur et pour le salut de la vérité, il appelle les Allemands aux armes. Qu'ils ne le laissent pas seul! Qu'ils se lèvent avec lui pour défendre la vérité; qu'ils se lèvent pour conquérir la liberté! Il est temps; il faut, comme lui, marcher, aller en avant : *je l'ai osé!*

La poésie se mettait donc au service de la Réforme. Spengler, Speratus, Nicolas Hermann, Ringwaldt, Knaust firent, à l'exemple de Luther, des chants religieux et des cantiques d'église. La plupart ne sont que des psaumes versifiés ou des chants catholiques remaniés à la protestante ou même des chants profanes, des chants populaires dont les paroles ont été modifiées.

Comme auparavant, la poésie doit édifier et instruire, doit exposer la morale en la couvrant de fleurs ou, selon le mot de Fischart, d'une bouillie sucrée.

Aussi la fable fut-elle un des genres favoris du XVIe siècle. Luther l'avait recommandée et il projetait de purifier, de « nettoyer » l'Esope allemand et d'en faire un livre honnête et décent. Il retoucha même quelques-unes de ces fables ésopiques, évitant toute allusion religieuse, visant à la concision, terminant le récit par des proverbes, concluant à la fin du « Loup et de l'Agneau » que la force prime le droit, *Gewalt gehet für Recht.*

Les principaux fabulistes sont Erasmus Alberus et Burkard Waldis.

Alberus qui, parmi les luttes et souffrances de son existence vagabonde, garda l'humeur gaie, ne cesse de louer Luther et d'invectiver le papisme. Les adversaires du docteur Martin sont à ses yeux des Mamelucks et des monstres; l'empereur, un tyran; Maurice de Saxe, un Judas. Il guerroie jusque dans ses *Fables* (1534) et l'une d'elles compare l'âne que l'homme dépouille de la peau du lion au pape à qui Luther découvre des oreilles d'âne. Elles ont en nombre d'endroits une aimable naïveté. Il a puisé dans Esope et il se souvient du poème de Renart dont l'auteur lui semble un sage qui connaît le monde et la cour.

Comme Alberus, Burkart Waldis polémise dans les

fables qu'il publie sous le titre de *Nouvel Esope* (1548); il raille le culte des saints et le trafic des indulgences; il assure que sans Luther les hommes seraient pires que païens.

De même que Waldis et qu'Alberus, le Nurembergeois Hans Sachs (1494-1576) a fait des fables, mais sans y mettre un grain de satire contre l'Eglise romaine. Pourtant il est partisan et admirateur de Luther. Il compose en l'honneur de la Réforme des hymnes et des dialogues en prose qui sont pleins de mouvement et de vie. Dans son poème le *Rossignol de Wittenberg*, qui compte sept cents vers, clairement, et non sans vigueur, il explique la doctrine nouvelle et retrace les méfaits et forfaits de ce clergé qui « dévore le troupeau » ; mais le rossignol, ou Luther, d'une voix qui résonne par monts et par vaux, annonce l'approche du jour et la fin du règne de l'Antechrist.

Hans Sachs est le plus grand des poètes du XVIe siècle. Après avoir fréquenté l'école latine, il se fit cordonnier, à l'âge de quinze ans, et, comme compagnon cordonnier, il parcourut la Bavière, la Franconie, le pays rhénan. Il apprit l'art des maîtres-chanteurs et il a été le plus fécond et le meilleur d'entre eux.

Il a d'ailleurs abordé les genres les plus divers : drame biblique et profane, comédie, tragédie, pièce de carnaval, conte plaisant, récit. Ses drames bibliques contiennent trop d'homélies sur la Rédemption, le péché originel et la grâce. Ses drames profanes, qui représentent des héros de l'antiquité et de la légende populaire, suivent rigoureusement, ligne par ligne, le texte original : pas un caractère dans ce théâtre tout primitif, et souvent des caricatures grotesques. Ses comédies, ses tragédies, ses

pièces de carnaval, découpées arbitrairement et au hasard, ne sont que des narrations dialoguées et des contes dramatisés; les personnages entrent, sortent, voyagent sans nul motif, sans nulle vraisemblance. Ses contes plaisants se terminent par un enseignement, et, si gras et licencieux qu'ils soient, Sachs en tire une leçon. Ses récits sont confus, chargés de détails, gâtés de même par la morale. Mais il a de la naïveté, le ton cordial, une foule de savoureuses expressions, et il manie dextrement l'iambe. Il nous charme par ses anachronismes : c'est ainsi que Dieu, dans une pièce biblique, vient encourager Adam et Eve, les mettre en garde contre les faux docteurs; les enfants sont examinés sur le catéchisme; Abel sait sa leçon et Caïn répond mal. Ses contes et ses pièces de carnaval offrent une fidèle image de la réalité quotidienne. Sachs les a puisés, comme il dit, autant dans l'expérience journalière que chez ses devanciers. On y voit non seulement saint Pierre, présomptueux, indiscret et nigaud, non seulement le diable niais, impuissant, berné par le premier venu, mais des types de l'époque, le prêtre et sa cuisinière, l'écolier quelque peu fourbe, la femme querelleuse et portant la culotte, le mari crédule ou jaloux, les paysans badauds, voraces, stupides et, malgré leurs finasseries, bafoués par les citadins, dupés ou exploités par les soudards, par les curés, par les moines, par toutes sortes de parasites ambulants, et ainsi revit devant nous le Nuremberg du XVIe siècle et sa banlieue. A ces peintures de mœurs, Sachs ajoute son propre portrait. Son œuvre nous le montre attristé par instants, gémissant sur la méchanceté des hommes, comprenant que la Réforme n'a pas changé les âmes, faisant néanmoins le prédicateur, recommandant à ses contemporains le labeur régu-

lier, le mariage et l'amour du prochain, leur répétant que contentement passe richesse, tâchant aussi de les amuser, riant, gouaillant même, joignant à la solidité du caractère une robuste gaîté, une bonhomie malicieuse et parfois une fine ironie. Il est bien de Nuremberg, de cette ville que Mélanchton comparait à Florence et que Luther appelait l'œil et l'oreille de l'Allemagne, la ville où régnait un esprit fait de bon sens et d'humour, la ville du *Mutterwitz*.

Après Hans Sachs, la littérature poétique cite encore quelques noms, Ringwaldt, Rollenhagen, Fischart qui rappellent assez sa manière.

Ringwaldt, pasteur de la Marche (1530-1599), composa, outre des cantiques, deux poèmes didactiques, *la Pure Vérité* et la *Chrétienne Admonestation du fidèle Eckart*. Il est diffus et plat; mais il parle la langue du peuple, il retrace les vices de son époque, et il ne ménage pas les grands de la terre. Sa comédie, *Speculum mundi*, contient une vive satire de la noblesse toujours prise de boisson, un sombre tableau des persécutions exercées par les catholiques de Moravie contre les protestants et de touchantes scènes de famille.

Rollenhagen a plus d'art et de savoir que Ringwaldt. Il prétendit refaire la *Batrachomyomachie* dans son *Froschmeuseler* ou « Guerre des souris et des grenouilles » (1595). Son style a du naturel, parfois de la grâce, et le poème offre de jolies descriptions et des traits spirituels. Mais l'auteur veut allégoriser l'histoire de la Réforme; il veut exposer ses pensées sur toutes choses, sur l'Eglise et l'Etat, sur la guerre et la paix; il veut montrer qu'il faut craindre Dieu, pratiquer le bien et vivre de peu. Son œuvre est longue, froide, pédantesque.

Fischart (né entre 1545 et 1550, mort en 1590 ou 1591) était de Strasbourg, à moins qu'il ne soit de Mayence. Il relève de Gaspard Scheidt, son parent et son maître. Scheidt était de Worms; il savait le français et il aimait la poésie populaire; il avait traduit, non sans l'augmenter, le *Grobianus* latin où Dedekind dictait avec une verve ironique aux rustres et butors du temps des principes de conduite. Fischart suivit la voie que Scheidt lui marquait. Il exécutait un projet de Scheidt lorsqu'il versifiait l'*Eulenspiegel*. Comme Scheidt, il traduit du latin et du français en y mettant du sien : les opuscules de Canarius et de Pirkheimer sur la goutte, et des ouvrages de Rabelais, la *Prognostication pantagruélique*, le *Catalogue des catalogues* et le premier livre de *Gargantua* (1575). Il a su reproduire la verve rabelaisienne; car il avait, lui aussi, une verve étincelante, entraînante, exubérante, extravagante; il avait une gaîté plantureuse et luxuriante; il avait ce que nous appelons l'esprit gaulois. Par une foule d'artifices, par l'emploi de la couleur locale, par l'heureuse germanisation des noms propres, par des allusions et des citations, il imprime à son *Gargantua* l'aspect et l'allure d'une œuvre allemande. Il renchérit même sur l'original, amplifiant le texte de toutes façons et le délayant, détaillant ce que Rabelais n'avait qu'esquissé, ajoutant encore aux énumérations de l'auteur français et allongeant ses catalogues, rendant un seul verbe par trente verbes, accumulant à plaisir les digressions, entassant les allitérations et les assonances, amoncelant les synonymes, amassant les calembours, forgeant des mots baroques et grotesques, maniant sa langue et la déformant, la disloquant avec une géniale hardiesse et un sans-gêne inouï. Et d'abord il nous étourdit, nous fascine. Que d'érudition et que d'esprit!

Quelle richesse d'expressions! Quel flux et quel cliquetis de paroles! Quelle profusion, quelle orgie de vocables! Que de folles inventions! Mais bientôt nous remarquons l'effort. Si brillant et coloré qu'il soit, le développement languit et traîne. Souvent la facétie est par trop grosse, et l'exagération par trop burlesque. Tant de singularités, tant d'exorbitantes bouffonneries obscurcissent la pensée. Faut-il dire en outre que Fischart fait des contre-sens et qu'il n'a pas toujours compris le texte français?

Il ne ménage pas dans son *Gargantua* l'église catholique, et la plupart de ses œuvres en vers et en prose sont dirigées contre celle qu'il qualifie de Méduse et de Circé. Avant tout, il est pamphlétaire et polémiste. Il attaque le renégat Rabus, l'évêque Nasus, le pape, les Franciscains, les Dominicains, les Jésuites. Il traduit la *Ruche romaine* de Marnix et les brochures protestantes qui racontent les principaux événements de la guerre de religion, Saint-Barthélemy, désastre de l'*Armada*, journée des barricades, meurtre de Henri III, bataille d'Ivry. Il célèbre l'alliance de Strasbourg avec Zurich et Berne, et, dans le poème la *Nef fortunée de Zurich* (1576), il chante, longuement, trop longuement, l'exploit des Zurichois qui, dans l'espace d'une journée, vinrent en bateau de Zurich à Strasbourg et, pour montrer qu'ils sauraient rapidement secourir leurs alliés, apportèrent de leur ville une bouillie de millet chaude et brûlante encore.

Il était donc devenu le publiciste de la cause protestante. Quelquefois il se détournait cependant de la politique. Il écrivit une *Exhortation* sur l'éducation des enfants, un *Livret philosophique de morale conjugale*, une *Chasse aux puces* ou *Flöhhatz*. Cette *Chasse aux puces* est en vers; elle a de l'humour et de la vivacité. L'auteur suppose qu'elle a été imprimée à Petit-Puce-

lange et il donne aux puces des noms expressifs : Glisse-au-val, Mords-dur, Pince-la, Pique-derrière, Rouge-trace, Sans-repos, Saute-en-jupe, Soif-de-sang, Tâte-doux. Certaines scènes sont vraiment comiques. Mais le poème, qui comprend deux parties, l'une où les puces se plaignent, l'autre ou les femmes leur répondent, manque d'unité.

Fischart a trop fréquemment des phrases embarrassées et des périodes filandreuses. C'est, en prose, un merveilleux joueur de mots : en transformant les termes, en les agglomérant, en les faisant allitérer ou rimer, il leur donne un sens plaisant, un air pittoresque ou drôle. Son vers, l'iambique de quatre pieds, est alerte, exempt de chevilles, bien que souvent trop facile. Mais Fischart n'a pas d'originalité. Le fond de ses récits ne lui appartient pas. Il a besoin d'un modèle qu'il copie ou adapte. Son pamphlet contre les Jésuites n'est-il pas imité d'un poème protestant, le *Bonnet carré*? Enfin la mesure, le goût lui font défaut. Il a le style redondant, il appuie au lieu de glisser, il répète à satiété la même idée. Dans ses additions à la *Ruche romaine*, qu'il paraît vulgaire à côté de Marnix! Que de vieilles machines poétiques, que de fantaisies étymologiques, que de choses puériles et froides dans la *Nef fortunée*! Que de plates allégories dans l'*Alliance de 1588*, où Zurich et Berne, le lion et l'ours, viennent respirer le parfum de Strasbourg, représenté par une fleur de lys!

D'un bout à l'autre du XVIe siècle règne l'influence de Luther, chez les prosateurs comme chez les poètes.

La *Chronique bavaroise* de Turmair d'Abensberg ou Aventinus, la *Chronique de tout le pays allemand* de Sébastien Franck, la *Chronique suisse* de Tschudi, la

Chronique poméranienne de Kantzow sont écrites dans une langue claire, franche et forte.

Les Mémoires du XVIe siècle n'offrent pas les mêmes mérites de forme. On est aise toutefois de posséder ceux de Gœtz de Berlichingen qui, malgré leur prolixité, malgré ce qu'ils ont de rude et de hérissé, plaisent dans l'ensemble par leur naturel et leur bonhomie; ceux de Sastrow qui vit de grands événements et trace de curieux portraits; ceux de Schweinichen qui conte tant d'historiettes sur ses trois princes silésiens; ceux de Thomas et de Félix Platter où revivent les mœurs de ces vieux étudiants, de ces *Bachanten* qui voyageaient d'école en école et subsistaient d'aumône, de rapine et de magie.

Le genre de la nouvelle et du roman fut représenté par Pauli, Widmann et Wickram.

Jean Pauli, juif converti qui devint carme, est l'auteur d'un recueil d'*Histoires plaisantes et sérieuses* (*Schimpf und Ernst*, 1522). Ce livre, d'un très bon style, contient les anecdotes et les récits que les prédicateurs employaient comme exemples, et Pauli en a tiré beaucoup des sermons de Geiler.

Achille-Jason Widmann a tenté de faire de *Peter Leu* (1557) un autre curé de Kalenberg; curé, lui aussi, et fort comme un lion, comme un *Leu*, le héros de Widmann dupe, lui aussi, le curé voisin et ses propres paroissiens.

L'Alsacien Georges Wickram a été le Hans Sachs du roman. Il a composé deux pièces bibliques, un poème didactique sur les péchés capitaux, un autre poème, le *Pélerin errant*, dans lequel il attaque la papauté; il a fondé à Colmar une école de maîtres-chanteurs. Ses récits en prose l'emportent sur le reste de son œuvre. Il a des modèles, notamment Boccace; mais, parfois, il

invente et il a su peindre la vie intime, la vie bourgeoise de son époque. Son *Rollwagenbüchlein* (1555), — *Pour lire en char à bancs*, — en un style clair et vif, est peut-être le meilleur de ces recueils de facéties qui parurent dans la seconde moitié du XVIe siècle et qui servaient de *vade-mecum* aux voyageurs et aux joyeux compagnons de ce temps-là.

Comme toujours, le public goûtait les romans étrangers. Malgré ses 24 volumes (1569-1595), la traduction de l'*Amadis de Gaule* faisait les délices de la noblesse allemande. Quant au peuple, il lisait nos romans de chevalerie et longtemps il les lira, ces Volksbücher, ces « livres populaires » que Gœthe dévorait dans son enfance et que les romantiques ont tant prônés, *Fortunat*, *Fierabras*, les *Quatre fils Aymon*, la *Belle Maguelonne*, l'*Empereur Octavien*.

Pourtant, à l'exemple de l'*Eulenspiegel*, en Allemagne même naissent des romans populaires : le *Finkenritter* qui rappelle notre baron de Crac, l'*Histoire de Jean Clauert de Trebbin*, rédigée par Barthélemy Krüger, les *Schildbürger* ou les *Bourgeois de Schilda* qui parlent comme des sages et agissent comme des enfants, et le *Docteur Faust*.

Il avait vécu réellement au commencement du siècle, ce docteur Faust. C'était un charlatan qui, pour duper les gens, leur promettait de renouveler les miracles de Jésus. La légende le métamorphose et le livre, imprimé à Francfort par Jean Spies, en 1587, le représente comme un grand savant aveuglé par l'orgueil et semblable aux géants qui voulaient escalader le ciel, se vantant de retrouver les comédies de Plaute et de Térence, ressuscitant les héros d'Homère aux yeux de ses élèves d'Erfurt, parcourant l'Europe sur le cheval ailé ou sur le manteau

de Méphisto. Le livre est empreint de l'esprit de la Réforme; il appartient à cette *Teufelliteratur* qui personnifiait et incarnait les vices dans des diables; il livre Faust à Satan et il montre qu'un homme qui ne croit plus au Christ et à la Sainte-Ecriture est perdu sans retour. On sait qu'il fut remanié, en 1599, par Georges Widmann, augmenté, en 1674, par le médecin Pfitzer, abrégé, en 1728, par un anonyme « aux intentions chrétiennes ». Mais déjà, dans les mains de Marlowe, la légende était devenue drame.

Comme les autres genres, le drame avait, pendant le XVIe siècle, subi l'influence de Luther. Lui aussi était souvent un pamphlet; il louait la Réforme et injuriait le pape, il respirait l'âpreté des luttes religieuses. Il traitait des sujets bibliques : Luther n'avait-il pas dit que les livres de Judith et de Tobie offrent une suite de comédies juives? Judith tuant Holopherne rappelait les chrétiens immolant les Turcs. Tobie, de même que Rebecca et les Noces de Cana, glorifiait le mariage. Daniel combattait le culte des images. Abraham, Lazare, l'Enfant prodigue, démontraient la doctrine de la justification. Esther et Aman mettaient en relief la modestie de la vertu et le châtiment de l'orgueil. Vingt auteurs au moins ont traité l'épisode de Suzanne, la femme pure et fidèle, et trente, celui de Joseph, le chaste jouvenceau.

Ce drame était latin ou allemand, et dans l'une ou l'autre langue, comme dans les pièces de Hans Sachs, ce n'est qu'une esquisse aux simples contours; rien de développé; des situations indiquées, brusquées; pas d'action, pas de composition et peu de vraisemblance.

Latin, c'est un exercice scolaire taillé sur le patron de l'*Henno* de Reuchlin, ou des pièces de Hrotsvith, ou des

comédies de Térence, qui restait le favori des écoles.

Kirchmair ou Naogeorg et Frischlin ont fait les meilleurs drames latins.

Naogeorg a de la verve et une passion amère dans sa polémique contre le pape et les ennemis de l'Évangile.

Frischlin, professeur à l'Université de Tubingue, spirituel, mordant, haï de ses collègues et de la noblesse, enfermé au château d'Urach par le duc de Wurtemberg qu'il avait offensé, essaya de s'évader et mourut misérablement en tombant sur les rochers (1590). Ses comédies furent représentées pour la plupart devant la cour de Stuttgart (1576-1585), et il y a du mouvement et de la chaleur dans le dialogue, de la finesse dans les réflexions, du naturel dans les personnages comiques. L'Ismaël de sa *Rebecca* est la vivante image du grossier gentillâtre de l'époque, et que de traits Frischlin décoche aux courtisans et aux nobles, ces Polyphèmes, ces Satyres toujours ivres et si cruels envers le paysan! Il raille l'ignorance des médecins, l'avidité des avocats, le méchant latin des professeurs. Il exalte la victoire de Luther et de Brenz, le réformateur du Wurtemberg. Ce qu'il a fait de mieux, c'est son *Julius redivivus*, qu'il composa pour montrer qu'il avait l'âme vraiment allemande : César et Cicéron reviennent sur la terre, ils admirent la grandeur de l'Allemagne, ses armes et sa poudre, son imprimerie, ses savants innombrables, et ils ne voient, ils n'entendent qu'avec effroi leurs propres compatriotes, un marchand savoyard et un ramoneur italien!

Les drames allemands sont, de même qu'au xve siècle, des mystères, des *Jeux de la Passion*, comme celui de Bozen, des *Jeux de Pâques*, comme celui de Lucerne, des *Jeux du jugement dernier* ou *de l'Antechrist* comme celui de Zacharie Bletz (1549), de ces *Jeux* religieux dont la

représentation exigeait plusieurs jours. Ou bien ce sont des drames bibliques, comme ceux de Hans Sachs, comme ceux de Frischlin — qui fit en allemand un *Joseph*, une *Ruth* et des *Noces de Cana* — comme le *Tobie* où Wickram dépeint selon sa coutume les menues réalités de la vie, comme l'*Enfant prodigue* de Waldis (1527) et la *Suzanne* de Rebhun (1535), remarquables, l'un par l'aisance du vers, par la marche de l'action et par cette idée que, même sans la foi, les œuvres assurent le salut, l'autre, par sa solide structure, par la simplicité de sa langue et par l'emploi des chœurs à la fin de chaque acte. Ou bien ce sont des jeux de carnaval, comme ceux de Hans Sachs ou comme les pièces de Gengenbach et de Manuel.

L'imprimeur bâlois Gengenbach a fait de petits drames secs et décharnés; mais sa satire dialoguée les *Mangeurs de morts* (les prêtres catholiques qui vivent de la messe des morts) servit de modèle à Manuel.

A la fois poète, peintre, architecte, soldat et administrateur, le Bernois Nicolas Manuel (1484-1530), qui rappelle par son universelle activité les grands maîtres de la Renaissance italienne, a composé des dialogues et des drames. Deux de ses dialogues, la *Maladie de la messe* et le *Testament de la messe*, célèbrent avec assez d'humour et d'esprit le triomphe de la Réforme; un autre, *Barbali*, représente une jeune fille qui refuse d'entrer au couvent. Mêmes mérites dans ses drames : *Le pape et le clergé*; la *Différence du pape et du Christ*, le *Marchand d'indulgences*. Rude, grossier, obscène, Manuel a de la verdeur, de la verve, et une énergique brièveté; c'est un peintre de mœurs, et il esquisse ses personnages, curés, moines et nonnes, en traits rapides et vigoureux.

Ni Manuel, ni même Hans Sachs n'eurent d'action sur

le drame national. Il fallut de nouveau que l'influence étrangère vînt à la rescousse.

Dans les dernières années du XVIe siècle — dès 1585 — se montrent en Allemagne des troupes de comédiens anglais. Peu à peu, des Allemands y entrent. Ils finissent même par remplacer entièrement les Anglais, et leurs « bandes », comme on disait, après avoir joué en anglais, jouent en allemand. Elles représentent d'abord des traductions libres, incomplètes, négligées, puis des pièces originales, et elles gardent ce qui faisait le succès des comédiens anglais, non seulement le fracas et les horreurs qui donnaient le frisson au public, assassinats, supplices, combats, mais les divertissements comiques, chants, danses, tours de force ou d'adresse, et surtout le rôle d'Arlequin, de Hanswurst ou « Jean Saucisse », de Pickelhering ou « Hareng salé », de Schambitasche ou « Jean Potage », de Jean Bouset ou de « Jean Punsch »; oublier le bouffon dans une pièce, c'était oublier dans un repas la salade et le rôti.

Deux de ces troupes se mirent au service du landgrave Maurice de Hesse et du duc Henri-Jules de Brunswick-Lunebourg qui composèrent eux-mêmes les pièces qu'elles devaient jouer. On a douze drames de Henri-Jules (1593-1594). Ils sont en prose, et, de même que dans les pièces anglaises, les coups et les meurtres n'y manquent pas, non plus que le bouffon qui parle en patois. *Suzanne* et *Vincent Ladislas* passent pour les meilleurs; mais *Suzanne* n'est qu'un remaniement malhabile de la *Suzanne* de Frischlin, et le héros de *Vincent Ladislas*, qu'une pâle copie du capitan italien.

Un notaire de Nuremberg, Jacques Ayrer (mort en 1605), entreprit de fondre et d'unir la manière des Anglais et celle de Hans Sachs. Il écrivit en vers de

huit syllabes de nombreuses pièces sur des sujets divers. Si fécond et si varié qu'il soit, et bien qu'il puise à toutes sources, il n'a pas la verve et la facilité de Hans Sachs : il est lourd et grossier, prolixe et monotone. Mais il motive l'apparition du bouffon qui devient dans ses œuvres un messager, un serviteur, un fou de cour; il introduit comme intermèdes des chants populaires; il a même créé — dès 1598 — le genre de l'opéra en composant des piécettes dont les strophes devaient être chantées d'un bout à l'autre sur un air connu.

Peu à peu, bien que péniblement, l'art scénique du XVIe siècle a progressé. Le drame latin ou savant imité de l'antique, se corse et s'étoffe; le développement de ses situations se prolonge; ses personnages font moins de soliloques et apprennent à se donner la réplique; son dialogue s'anime et s'entremêle de sentences; son action se resserre. Et ces mérites du drame latin, le drame allemand commence à les acquérir. Mais, latin ou allemand, et si correct qu'il soit, le drame de cette époque ressemble, comme Agricola disait de son *Jean Huss*, autant à un drame qu'un corbeau à un cygne. Les comédiens anglais ont montré qu'il faut, pour bien jouer une pièce, non pas des amateurs, mais des acteurs de profession. Ils ont enseigné la division en actes et en scènes Ils ont éveillé ce théâtre encore dans l'enfance. Leurs pièces n'étaient pas des leçons de morale; quels que fussent leurs défauts, elles avaient du mouvement, de la vie; elles offraient une action et une intrigue. Malheureusement, l'Allemagne n'eut ni un Shakespeare ni un Corneille, et elle n'avait et de longtemps elle ne devait avoir une capitale, un Londres ou un Paris.

CHAPITRE VIII

LE XVIIe SIÈCLE

La guerre de Trente Ans. — La langue. — Sociétés. — Opitz. — Fleming. — Les Silésiens. — Gryphius. — Seconde école de Silésie. — Hofmannswaldau et Lohenstein. — Poètes : Gerhardt et Spe. — Satiriques. — Romanciers : Moscherosch, Grimmelshausen, Weise, Reuter. — Savants : Pufendorf, Thomasius, Leibniz, Wolff. — L'Aufklärung.

Le XVIIe siècle est un siècle d'imitation, et plus que tout autre siècle il subit l'influence étrangère. Déjà au siècle précédent, l'*Amadis*, le *Pantagruel*, nos romans populaires, nos chansons, nos pamphlets étaient mis en allemand, et Paul Schede, dit Melissus (1572), puis un professeur de Königsberg, Ambroise Lobwasser (1573), traduisaient les *Psaumes* de Clément Marot et de Théodore de Bèze dont Goudimel avait composé la musique. Déjà Sébastien Franck assurait que les Allemands reniaient leur langage et leur costume et que l'Empire était plein de Français, d'Italiens et d'Espagnols.

La guerre de Trente Ans (1618-1648) achève d'établir en Allemagne la domination de l'esprit français. Elle fait du pays allemand, comme s'exprime Opitz, son propre adversaire et la proie des autres peuples. Les princes copient Louis XIV et les moindres d'entre eux donnent des fêtes et bâtissent leur Versailles. Partout dans les

cours et les grandes familles, des Français, artistes, comédiens, aventuriers. Les Allemands deviennent, selon le mot de Logau, les singes de la France qui vit de leur folie. La langue se corrompt de plus en plus. Elle est envahie, inondée par les mots du dehors, livrée, dit un écrivain du temps, à Monsieur Gaston, à don Antonio et au signor Bartolomeo, à la France, à l'Espagne et à l'Italie. Un poète déclare que ses compatriotes se donnent l'air de ne plus la savoir, et il la compare à un égout qui reçoit les ordures des autres langues ou à une Ménade qui porte une toilette empruntée à tous pays, coiffure romaine, mantille espagnole, gaze italienne, robe française, peplum grec. Quel baragouin, quel jargon, quel mélange des idiomes dans la correspondance des généraux! Un commandant de forteresse doit se *manuteniren*, se *defendiren* avec *Courage* et *Valor* sans *desperiren* et à défaut de *Succurs*, ou se *retiriren* sans *Confusion* ou *negotiiren*, *accordiren* avec l'adversaire qui voudra peut-être le *tractiren* avec *Courtoisie*. Un général en chef ou *General capo*, avant de risquer son *Armada*, avant de rien *tentiren*, avant d'*avanciren* et d'*attaquiren*, doit tout *consideriren*, doit *ponderiren* la situation, doit *consultiren* ses officiers, pour connaître son *Avantage* et son *Disavantage*; s'il a un *Successus*, s'il réussit dans son *Impresa*, il s'efforcera de *continuiren*, de *prosequiren* sa *Victorie*; il éveillera la *Gelosia* des ennemis et empêchera leurs *Progresse*; il saura *secundiren* ses lieutenants s'ils *periclitiren*, saura les *succuriren*, les *assistiren*, faire avec eux sa *Conjunction*. Wallenstein, lorsque les *Intrighi* de la cour ne l'ont pas encore *disgustirt*, écrit à Pappenheim que le commandement lui a été *remittirt*, et il l'*avisiret* d'obéir à ses *Ordinanzen*, de s'*incaminiren in continenti* et sans *Dilation*!

Pourtant, de généreux esprits travaillaient à régénérer la langue. En 1618, le Souabe Weckherlin publiait ses *Odes et Chants*. Il versifia dans le goût d'Horace et il fut admiré par un cercle de poètes qui s'était formé à Heidelberg et qui compta Zinkgref et Opitz parmi ses principaux membres. Dans l'appendice de son édition d'Opitz (1624) Zinkgref a reproduit huit pièces de Weckherlin. Lui-même a quelque talent; il exhorte ses compatriotes à « suer » pour l'honneur littéraire de l'Allemagne; il les exhorte aussi, non sans vigueur, et à la façon de Tyrtée, à défendre bravement la patrie et il décrit assez bien le malheur de l'homme chassé de son foyer par la guerre.

La guerre chassa pareillement les poètes de Heidelberg. Mais ailleurs des sociétés entreprirent de purifier la langue.

La *Société frugifère* — ou l'*Ordre du Palmier* parce qu'elle avait choisi pour symbole le palmier, le plus utile des arbres — fut fondée à Weimar en 1617 sur le modèle des Académies italiennes par le prince Louis d'Anhalt, présidée par lui, puis par Guillaume IV de Saxe-Weimar, puis par le duc Auguste de Saxe, et dura jusque dans les premières années du XVIIIe siècle. Ses membres, princes, gentilshommes, gens de lettres, avaient des surnoms : le Nourricier, l'Espérant, le Savoureux, et, selon l'expression des statuts, ils regardaient comme leur principal devoir de respecter la langue maternelle et de la préserver des mots étrangers.

Les autres sociétés n'eurent pas la même importance et la même durée : la *Société du Grand Sapin*, fondée à Strasbourg (1633); l'*Ordre des Cygnes de l'Elbe*, fondé à Wedel dans le Holstein par Rist (1656); la *Compagnie des bons Allemands*, fondée à Hambourg par Zesen (1643); la *Société des bergers de la Pegnitz*, fondée à Nuremberg

par Harsdörfer, Birken et Klaj (1644), composée de membres qui s'affublèrent de noms de bergers, divisée en sections dites des roses, des lis, des œillets, ouverte aux femmes, à des « nymphes » dont la plus remarquable fut la savante Catherine de Greifenberg.

Ces sociétés rendirent peu de services; elles se livrèrent à des discussions subtiles; elles inventèrent des mots qui n'étaient pas viables; elles finirent par s'accuser réciproquement de corrompre la langue.

Un homme qui joint le vouloir au savoir fait souvent plus à lui seul que toute une docte Société. Le Silésien Opitz (1597-1639) poursuivit avec succès la réforme mollement entamée par les Sociétés. Souple, habile, anobli par l'empereur qui lui décerna la couronne poétique, admis dans la Frugifère sous le nom de « Couronné », il sut plaire aux grands par ses louanges et nouer d'utiles relations avec de glorieux étrangers, Heinsius, Grotius, de Thou.

Il aborda presque tous les genres sans rien produire d'original. Ses chansons de société et certains de ses chants religieux eurent un succès mérité. Mais son *Hercynie*, idylle en prose mêlée de vers, est ennuyeuse, et dans ses autres poèmes il se perd en fastidieux développements. Qu'il retrace l'éruption du Vésuve, qu'il célèbre le dieu Mars ou la naissance de Jésus, qu'il déroule les horreurs de la guerre et montre que le chrétien trouve encore en ce monde assez de consolation, Opitz est toujours froid et correct, toujours dépourvu d'inspiration personnelle : nulle grâce, nulle naïveté, trop de longueurs, trop de fleurs, trop de parure, trop de mythologie.

Son influence surpassa son talent. En 1624, après

avoir publié sept années auparavant en latin un *Aristarque ou du mépris de la langue allemande*, il fit paraître son *Livre de la poésie allemande*. L'ouvrage ne lui coûta que cinq jours. Mais Opitz a traduit ses devanciers, Horace, Vida et surtout Heinsius, Scaliger, Du Bellay et Ronsard. Selon lui, la poésie est une théologie cachée, elle doit instruire, et la lyrique, par exemple, veut être ornée de belles sentences et doctrines. Il prohibe les termes étrangers qui « souillent » la langue et il recommande d'employer le haut-allemand, cette langue luthérienne, comme il dit ailleurs, qui ressemble au dialecte attique chez les Grecs. Pureté, clarté, élégance, noblesse, telles sont, suivant lui, les qualités du style — et les qualités de son propre style. Le poète, dit-il encore, usera de belles épithètes et de mots composés; il nommera l'aquilon, à la façon de Ronsard, *chasse-nue*, *ébranle-rocher* ou *irrite-mer*; il étudiera l'antiquité classique assidûment. Le plus important chapitre concerne la versification. Opitz en explique nettement les principes. C'est à l'accent, c'est au *Ton* qu'on reconnaît quelle syllabe est haute ou basse, forte ou faible. Il n'admet d'autres pieds que l'iambe et le trochée, et parmi les vers iambiques, il donne le premier rang à l'alexandrin qui représente à ses yeux le vers héroïque des Grecs et des Latins. Enfin, il tient la rime pour indispensable.

Ces théories faisaient de la littérature une littérature savante, étrangère à la vie nationale. Opitz et ses disciples écrivirent en allemand comme ils écrivaient en latin; fidèles à la tradition des humanistes, ils traduisirent ou imitèrent autrui; ils portèrent dans leur langue le style et la pensée des Latins, des Français, des Italiens. Nul commerce avec la poésie populaire qu'ils regardent, ces délicats, comme grossière et triviale.

On dédaigne les œuvres du XVIe siècle, « fables vides et sans art »; on qualifie Hans Sachs de barbare, et Fischart semble, selon le mot de Zinkgref, appartenir aux temps antiques. On désire plaire, non au profane vulgaire, mais aux grands et aux savants. Par suite, rien d'original, rien de naturel et de simple; des enfantillages, des compliments, des épithalames, des poèmes funèbres, des pièces de vers sur de minces incidents de la vie des cours; un style déclamatoire aux longues et solennelles périodes; pas d'autre mètre que l'alexandrin rimé, monotone, endormant, redondant, plein d'antithèses. Mais la littérature pouvait-elle dès cette époque se développer librement? Ne devait-elle pas apprendre d'abord le sérieux, la dignité, le sentiment de la forme? Comme notre Malherbe, Opitz rappelait la poésie aux règles du devoir.

Son disciple, le Saxon Paul Fleming (1609-1640), est moins net et moins correct que lui; il a de l'emphase, de la froideur, de la subtilité. Mais il tire ses sujets du profond de son cœur. Il dit sans nul apprêt le vin et les joies de l'existence. Il avoue qu'il aime la gloire et qu'il n'a dans ses voyages trouvé de cruelles ni à Reval ni en Russie. Avec quelle tendresse, il évoque les lieux où s'écoula sa jeunesse, le village de Hartenstein qui lui offrit le premier baiser, la Mulde où il nageait si gaiement! Il sait donc composer, pour parler comme lui, des chants de doux repos et de douce vie, des chants où il y a du ciel. A l'occasion, il prend le ton vigoureux et viril. Il gourmande les Allemands, ces lâches qui n'ont plus leur âme acérée et leur sang guerrier, qui n'ont que la mine, l'apparence et le plumet, qui portent des cuirasses trop lourdes pour leur corps amolli, qui se coiffent du casque de leurs pères, et ce casque est trop

large pour eux! Dans ses chants religieux, lorsqu'il se soumet à la volonté de Dieu qui le console et le conduit en toutes choses, il a des accents fermes et pénétrants. Aussi, comme dit la fière épitaphe qu'il se fit, on le nommera toujours.

Mais Fleming tremblait devant Opitz qu'il regardait comme le prince des poètes et l'Homère de son temps. L'influence d'Opitz était si grande que ses élèves, bien qu'appartenant à toutes les régions de l'Allemagne, se donnèrent la dénomination de Silésiens : l'école d'Opitz, c'est l'école de Silésie.

Il y avait plusieurs Silésiens dans le nombre : Scultetus que Lessing édita; Tscherning, Titz, Kaldenbach qui commentaient dans leurs cours à Rostock, à Danzig, à Tubingue les poésies du maître; Logau qui disait que, si les Latins avaient Virgile, les Allemands avaient Opitz.

Partout Opitz avait ses admirateurs.

C'étaient à Kœnigsberg, Robertin, Albert, Simon Dach et autres. Robertin fut leur excitateur et Albert mit leurs vers en musique. Le plus remarquable, Simon Dach, (1605-1659), doux et mélancolique, aisé, facile, souvent trop facile, est l'auteur de cette touchante *Annette de Tharau*, cet hymne de l'amour conjugal qui se chante encore aujourd'hui, et il rappelle Fleming lorsqu'il retrace la joie de l'homme qui n'a que des amis fidèles et qui ne craint pas la mort parce qu'il soupire après Dieu et compte vivre à jamais dans la céleste patrie.

C'étaient à Halle le recteur Gueinz; à Weimar, la Frugifère et son archiviste et historien Neumark; à Wittenberg, Auguste Buchner; à Nuremberg, Harsdörfer; à Hambourg, Zesen; à Wedel, Rist.

Harsdörfer (1607-1658) s'attache aux Italiens plutôt qu'aux Français et il a dans son *Entonnoir poétique* des

vues ingénieuses et justes. Mais il est l'élève d'Opitz; il veut que la poésie instruise et que le drame contienne force sentences et maximes; il recommande les artifices du métier. C'est pourquoi les œuvres de ces poètes de Nuremberg sont puériles, insignifiantes. Ils peinent, les malheureux, pour faire des strophes qui commencent et finissent par les mêmes mots, pour répéter quarante fois la même consonne dans la même ligne, pour imiter par la disposition de leurs vers la forme des objets qu'ils décrivent, un cœur, une coupe, une croix, une balance!

Rist (1607-1667) est aussi un Opitzien, et ses poésies, ses drames eurent du succès. Que de vigueur dans son hymne sur l'effroi que l'Éternité lui inspire : « Éternité, mot de tonnerre, épée qui transperce l'âme, commencement sans fin! » Mais il avait trop de fécondité pour n'être pas médiocre, et sa pièce l'*Allemagne qui désire la paix* (1647) n'est qu'une froide allégorie.

Zesen (1619-1689), encore plus fertile que Rist, eut de l'imagination, du savoir et même du style. Son roman, l'*Adriatique Rosemonde* (1645), est un roman de mœurs contemporaines. Deux amants sont séparés : la Vénitienne et catholique Rosemonde demeure à Amsterdam, et celui qu'elle aime jusqu'à en mourir, le protestant Markhold, part pour Paris; pendant l'absence du jeune homme, Rosemonde mène une vie pastorale; elle prend pour couleur le bleu mourant, le *sterbeblau*, et tout en elle et chez elle, vêtement, table, mur, plafond, parquet, est bleu mourant; Markhold revient et il rompt lorsque le père de Rosemonde exige qu'elle reste catholique et élève dans sa religion les filles qu'elle aura. Zesen traite ainsi la question des mariages mixtes et pour faire de sa nouvelle un roman, il développe assez habilement la

matière, prête à ses personnages de longues conversations, décrit toutes choses, paysages, maisons, meubles, tableaux et habits. Il prétendait joindre la pureté de l'expression à la solidité du fond; mais son érudition étouffe ce qu'il a de talent, et il voulait remplacer tous les mots d'origine étrangère par des mots allemands, Jupiter par *Erzgott*, Pallas par *Kluginne*, Vénus par *Lustinne*, Vulcain par *Glutfang*, « Cabinet » par *Beizimmer*, « Fenster » par *Tageleuchter*, « Kloster » par *Jungfernzwinger*, « Natur » par *Zeugemutter* ou *Geburtsart*, « Theater » par *Schauburg*. En un langage mystique et sur un ton d'oracle il affirmait que le latin et le grec dérivent de l'allemand et il citait à l'appui de sa théorie le mot *Heerkeule*, « massue de guerre », d'où serait venu le nom d'Hercule!

Un seul homme parut alors balancer Opitz, son compatriote André Gryphius (né et mort à Glogau, 1616-1664). On le nomma le père de la tragédie allemande et au siècle suivant Elie Schlegel le comparait à Shakespeare. Il eut longtemps une existence agitée et il vit de très près les fureurs de la guerre et, comme il dit, l'épée grasse de sang, les tours en flammes, et chose pire que mort, pire que peste, incendie et famine, nombre des siens qui se laissaient ravir jusqu'au trésor de l'âme! De là sa profonde tristesse. Dans ses poésies d'un style assez lourd et rude il ne parle que de sa lassitude de la vie et de l'instabilité du monde. Pour lui, pas de plaisir qui ne soit empoisonné d'angoisse. Il ne cesse de songer à la mort et il intitule un de ses recueils *Pensées du cimetière* et un autre *Poésies du tombeau*. Ce qui le soutient et le réconforte, c'est sa confiance en Dieu, en celui qui reste toujours roi; il assure que Dieu le console; il croit que

Dieu lui tend la main et le suit du regard, le protège contre le prince de l'enfer.

Il a composé cinq tragédies en alexandrins rimés; *Léon l'Arménien* : Balbus, chef d'une conspiration, est arrêté, condamné, délivré, et il fait tuer l'empereur Léon; — *Catherine de Géorgie* : le roi de Perse Abbas envoie au supplice Catherine sa prisonnière qui l'a dédaigné; — *Cardenio et Célinde* : Cardenio aime Olympia et veut assassiner son mari; Célinde, délaissée de Cardenio, recourt au sacrilège; tous deux sont guéris de leur amour par la vue de la mort; — *Charles Stuart* : le monarque est exécuté, malgré les ambassadeurs étrangers, sur l'ordre de Cromwell entraîné par Fairfax; — *Papinien* : Bassien ou Caracalla, meurtrier de son frère Géta, fait décapiter Papinien, qui refuse de justifier le fratricide. L'intrigue de ces pièces est simple. Mais elles ont cinq actes, et, pour remplir les cinq actes, Gryphius attribue un grand rôle aux confidents, évoque des esprits qui parlent et, marchent, introduit des chœurs lyriques qui moralisent à la fin de chaque acte sur les événements. Il est long, languissant, monotone. Ses personnages, qui ne sont que des êtres de convention, débitent des monologues interminables. Et que de pensées recherchées, que de phrases prétentieuses! Les tragédies de Gryphius ne sont que des exercices de rhétorique; il a subi l'influence de Vondel et de notre Garnier qui, tous deux, relèvent de Sénèque le tragique : mêmes procédés; même style sentencieux, tendu, affecté; même goût de l'exagération, de la déclamation, de l'argumentation.

Ses comédies ont plus d'intérêt. Mais Gryphius n'avait pas la malice et le léger crayon que le genre exige; il tombe dans la farce et trace des caricatures. Le *Peter Squenz*, imité d'une pièce du Hollandais Grams-

berger, rappelle l'intermède du *Songe d'une nuit d'été* : les habitants de Rumpelskirchen et le magister Squenz donnent à leur roi une représentation coupée de grotesques incidents, et le roi se fatigue plus à rire qu'à regarder. L'*Horribilicribrifax* n'a pas d'unité, pas d'action; les scènes se précipitent; le comique est souvent forcé, et les caractères, deux capitans ridicules qui panachent de français et d'italien tout ce qu'ils disent, un maître d'école qui parle grec et latin, un juif qui farcit de termes hébreux ses moindres propos, une vieille entremetteuse qui rage de ne pas comprendre, sont bien superficiels. La meilleure production de Gryphius, c'est une comédie double : le *Fantôme amoureux* et l'*Eglantine aimée*. Les deux pièces, qui n'ont aucun rapport, se mêlent l'une à l'autre : dans la première, imitée de Quinault, des gens de haut parage qui se servent de l'alexandrin; dans la seconde, imitée de Vondel, des manants qui s'expriment en prose et en dialecte silésien. *Eglantine* offre des qualités rares, naturel, gaieté, connaissance de la vie populaire, observation des mœurs villageoises. C'est dans l'œuvre de Gryphius ce qu'est la *Cruche cassée* dans l'œuvre de Henri de Kleist, et il a peint de façon piquante le bailli Guillaume, pédantesque et rude, qui sait mater les paysans par ses décisions énergiques et les éblouir en même temps par les mots étrangers qu'il écorche.

Gryphius se rattache tout ensemble et à Opitz et aux successeurs d'Opitz, qui forment la seconde école de Silésie. Ces écrivains reconnaissent l'autorité d'Opitz; mais ils veulent mettre dans leurs productions plus d'imagination, de passion et d'élégance; suivant eux, Opitz n'a pas assez de couleur et de flamme, assez de

gentillesse et de grâce. Leurs maîtres furent les Italiens, surtout Marino, et les Français. De là leur emphase, leur culture, leur boursouflure, leur *Schwulst* — c'est l'expression consacrée. — De là tout ce qu'ils ont d'affecté et d'affété.

Les chefs de l'école sont des Silésiens, Hofmannswaldau et Lohenstein, l'un, courant après le bel esprit, frivole et doucereux, flasque et mou, l'autre visant au sublime, mais pompeux, pesant et obscur dans son faste brutal.

Hofmannswaldau (1617-1679) a composé des *Héroïdes* ou lettres amoureuses de couples célèbres, et il se vantait d'avoir introduit l'amour dans la poésie allemande. Mais l'amour, tel qu'il l'entend, n'est que la volupté, cette volupté qu'il appelle le sucre de la vie. Il mêle de lascives allusions aux fades galanteries. Un des personnages de ses *Héroïdes*, Emma, répond à une déclaration d'Eginhard : « A la poix de tes yeux mon œil reste collé » et après avoir souhaité que la faveur du ciel la parfume, elle et lui, de civette et de musc, elle conclut : « Je ferme mon billet et je t'ouvre ma chambre ! » Mais le poète ne dit-il pas à sa maîtresse qu'elle est le soufflet de ses soupirs, le papier-brouillard de sa tristesse, le sablier de sa peine, l'huile de sa douleur, la chaise percée de son repos, le clystère de sa poésie?

Lohenstein (1635-1683) fit et des romans et des tragédies. S'il a quelque talent, il manque, lui aussi, de goût. Il dira d'un beau sein que : « sur des globes de marbre le vermillon couronne le lait ». Son théâtre abonde en scènes soit hardies, soit cruelles. Dans *Cléopâtre* la reine, qui veut séduire Auguste, lui détaille les charmes de son corps blanc comme neige. Dans *Agrippine* Othon offre sa femme à Néron et Agrippine s'offre elle-même à son fils. Dans *Epicharis* les conjurés boivent du sang pour

s'exciter au meurtre de l'empereur, et, lorsqu'ils sont arrêtés, on leur arrache les yeux et la langue, on leur ouvre les veines, on les bat jusqu'à la mort. Comme Hofmannswaldau, Lohenstein, bourgeois respectable et grave magistrat, croit faire œuvre sérieuse; il se pique d'être érudit, il annote son texte et joint à chaque pièce un commentaire. Dans son vaste roman d'*Arminius et Thusnelda*, qui parut en 1689 et compte plus de trois mille pages, il disserte sur tout, sur l'origine des croyances et les usages des peuples anciens, sur les doctrines des philosophes, sur les vertus et les vices, sur les gouvernements, sur la nature.

Ziegler (1653-1697) nomme Hofmannswaldau et Lohenstein ses modèles. Il écrivit des *Héroïdes* qui commencent par la correspondance d'Adam et d'Eve, et un roman, la *Banise d'Asie*, qui l'emporte de beaucoup sur l'*Arminius*. Ziegler a l'enflure de l'école; une femme dira, par exemple, à un homme : « Jetez l'ancre de votre affection dans la mer de mon amour ». Mais il est court et plein de péripéties; il mêle le plaisant et le sombre, le tendre et le terrible; pas de digressions savantes; pas de morale ennuyeuse; des batailles, des aventures, les mœurs du Pégou d'après Francisci, une princesse qui présente l'image de la perfection et qui défend son honneur le poignard à la main, un « prince complet », beau, intrépide et sensible, un valet fidèle et inventif, un despote buveur de sang. Le public fut ravi, et si Frédéric II récitait moqueusement à Sulzer le début emphatique de *Banise*, Gottsched regardait l'œuvre de Ziegler comme le meilleur de tous les romans allemands, et le Wilhelm Meister de Gœthe faisait jouer parmi ses marionnettes le tyran Chaumigrem au cœur de tigre.

Tous les poètes de ce temps, même les plus licencieux, ont célébré le Christ et leurs sentiments chrétiens. Aussi, la poésie religieuse l'emportait sur la poésie mondaine, et le cantique protestant florissait. De même que Gryphius, Paul Gerhardt (1606-1676) met en Dieu son espoir absolu. Gryphius disait que Dieu montre sa gloire quand la nôtre défaille, qu'on le voit lorsqu'on croit qu'il s'est caché, qu'il doit prendre soin de nous qui sommes ses enfants. Pareillement, Gerhardt considère Dieu comme un père qui le mène et le guide. C'est à Dieu qu'il faut « confier sa route »; c'est Dieu qui trouvera « les voies où posera notre pied »; Dieu monte la garde à notre porte; Dieu nous défend de Satan qui nous convoite et qui cherche à nous dévorer; Dieu nous aide à combattre « en chevaliers » et à vaincre le démon, nous aide à mourir avec joie, à franchir le seuil du ciel, et Gerhardt ne cesse de louer ce Dieu dont le cœur est sans fard, ce Dieu qu'il nomme son trésor, sa lumière, la vie de sa vie, ce Dieu qui pour nous sauver se jeta dans la gueule de la mort, ce Dieu qui punit avec la verge et non avec l'épée, ce Dieu indulgent qui prend notre péché et le lance dans la mer. A Dieu toute gloire et tout honneur! Gerhardt veut, tant qu'il vivra, chanter et magnifier Dieu. Il n'est pas très varié ni très original; il paraphrase la Bible, saint Bernard et Jean Arndt, l'auteur d'un livre d'édification, le *Vrai Christianisme* (1605-1609), à qui son style agréable et clair valut longtemps de nombreux lecteurs. C'est à saint Bernard que Gerhardt emprunte le cantique : « O tête pleine de sang et de blessures, pleine de douleur et pleine d'opprobre ». Il est parfois prosaïque, parfois affecté, et il prie Jésus d'étendre ses deux ailes pour abriter son poussin. Il manque de force, d'éclat. Mais il est naïf, sincère, tou-

chant, plein d'onction, et il a de la grâce et de l'harmonie. Quel charme dans son *Chant du soir* qui retrace et le calme de son âme et le calme de la nature! Tout repose, le monde entier sommeille, plus de soleil, la nuit a chassé le jour, les étoiles d'or resplendissent dans le ciel bleu, et lui, il élève sa pensée vers le créateur, et Jésus, cet autre soleil, vient luire dans son cœur. La douceur, voilà le trait marquant de Gerhardt, et il dit lui-même qu'il vise à la douceur, qu'il voudrait orner son cœur de doux et paisibles sentiments, *mit stillem sanften Mut.*

Gerhardt était inébranlablement orthodoxe. L'Alsacien Spener (1635-1705) voulut « bâtir une petite église dans l'église » et il fonda le piétisme. Il n'a pas de talent, mais son influence fut grande. Sa doctrine régna bientôt à l'Université de Halle; de là, elle se répandit sur l'Allemagne luthérienne, et, comme on lit dans *Wilhelm Meister*, elle gagna non seulement les gens du peuple, mais des gentilshommes, des comtes, des princes.

Un des élèves les plus connus de Spener est le Saxon Arnold (1665-1714), auteur d'une *Histoire des églises et des hérésies* qui, selon le mot de Gœthe, donne une idée avantageuse des hérésies. Ses poésies offrent des gaucheries et des incorrections; il manque parfois de goût. Mais souvent il prend l'essor et, plein de l'amour divin, il s'élance loin des villes, dans le paradis de la campagne pour y mieux louer Dieu, s'élance loin de la terre, sa prison, et s'envole vers Dieu, s'attache à Dieu pour ne plus le lâcher : Dieu est son « unique bien », Dieu l'arrache à l'esclavage des sens.

L'église réformée eut aussi ses piétistes. Un d'eux, Neander (1610-1680), a laissé des chants religieux dont quelques-uns soutiennent le parallèle avec ceux de

Gerhardt. Comme Gerhardt, il nomme Jésus son désir, et il compte les jours, souhaite de paraître très prochainement devant le trône de Dieu. Le plus connu de ses chants, *Loue le Seigneur*, compare le Tout-Puissant à un aigle qui porte l'âme sur ses ailes et à une pluie d'amour qui tombe du ciel par torrents.

Les catholiques ne restèrent pas en arrière. Il est dommage que le jésuite alsacien Balde, qui composa de si bons vers latins, ait manié gauchement sa langue maternelle. Mais un autre jésuite, Frédéric de Spee (1591-1635) prouva, comme il dit, qu'un Allemand pouvait louer Dieu avec autant d'art que les étrangers. Il a fait un livre mi-prose mi-vers, le *Livre d'or de la vertu*, et un recueil de poésies religieuses qu'il intitula *Malgré le rossignol* parce que l'auteur chante — tels sont ses propres termes — malgré tous les rossignols avec une aimable douceur. Les deux ouvrages parurent en 1649. Le *Livre d'or* est plein des effusions du plus ardent mysticisme : Jésus est le fiancé de l'âme, et l'âme veut lui sucer ses blessures, veut s'enfoncer dans l'abîme de son amour, se consumer, s'anéantir avec lui. De même, le recueil *Malgré le rossignol*. Spee, s'inspirant du *Cantique des cantiques*, décrit l'union de l'âme avec Jésus et sa « douce peine ». La fiancée de Jésus brûle d'un feu, d'un « incendie » que rien ne peut éteindre; elle désire jouir de Jésus; elle demande à Jésus s'il aura pitié d'elle; elle supplie Jésus de la prendre, de l'apaiser; elle crie « Oh Jésus! », et l'écho de la forêt lui répond : « Oh Jésus! » jour et nuit elle soupire, et pleure, et gémit, et assure qu'elle est malade d'amour et que son cœur fond comme une cire molle, qu'elle a soif de Dieu et que la vue de Dieu lui enflamme le sang. Enfin, elle le trouve, le « beau héros », le « jeune homme », le « noble » dont les mains

blanches sont « sœurs des cygnes », et il l'embrasse, l'assied à côté de lui. Spee se complait à ces peintures d'un divin érotisme. Il montre également, non sans longueurs, Marie-Madeleine qui a bu le poison d'amour et qui se lamente sur Jésus disparu. Il fait parler Dieu le père et Dieu le fils comme deux amants qui se déclarent leur passion. La pastorale se mêle à ces pieux raffinements. Les étoiles sont des moutons d'or que la lune mène paître dans les champs bleus du ciel. Jésus est un berger qui conduit ses brebis au jardin des Oliviers sur le bord du Cédron, et il prie ceux qui l'assistent de laisser aller ses agnelets en paix. Spee le célèbre sous le nom de Daphnis; et la lune, le pasteur Damon, le Cédron déplorent le sort de ce Daphnis, le meilleur et le plus beau et le Dieu des bergers. S'il pouvait, Spee mettrait tout en églogue : il représente deux pâtres qui, soit durant la nuit, soit au lever du soleil, exaltent le Seigneur à l'envi. Il associe ainsi la nature à sa dévotion, et cette nature, il la représente au printemps et en été, lorsqu'elle est gaie et folâtre; ce ne sont que rayons d'or dardés par le soleil, brises légères à travers le tendre feuillage, prairies revêtues de soie verte, fleurs où butinent les abeilles bourdonnantes, frais ruisselets qui serpentent en souriant et jouent avec les cailloux, oiselets tirelirant sur les branches, rossignols chantant à se briser le cœur, luths et violons se promenant sous bois, et puisque règne la joie, puisque, avec l'hiver, s'éloigne la tristesse, Spee convie tous les instruments et toutes les voix des hommes à louer Dieu. Certes, il enjolive, édulcore, affadit les choses; il emploie trop souvent les mêmes images; il abuse des diminutifs mignards et de certains mots comme *Pfeil* ou « flèche ». Mais il est ingénieux, gracieux; il manie assez habilement le vers, et, sans

connaître la poétique d'Opitz, il avait, dit-il dans sa préface, compté pour longues les syllabes sur lesquelles tombe l'accent, et pour brèves les autres.

Un médecin de Breslau, un protestant qui se convertit et se fit moine, Jean Scheffler, plus connu sous le nom d'Angelus Silesius (1624-1677), est plus curieux encore que le jésuite Spee. Il avait lu Jacques Böhme, le cordonnier de Görlitz (1575-1624) tourmenté par la pensée de l'infini et convaincu qu'il avait reçu l'illumination divine et qu'il pénétrait jusqu'aux mystères de l'être, Böhme dont les œuvres sont un singulier assemblage de théologie et de métaphysique, Böhme, subtil, confus, obscur, mais dont l'allemand a de la vigueur. Dans une même année, en 1657, Angelus Silesius publia le *Pèlerin angélique* et les *Saintes délices de l'âme*. La première de ces productions contient des sentences souvent profondes et imprégnées d'un panthéisme dont l'expression a quelque chose de senti. La seconde est un recueil de poésies mystiques. L'auteur montre Psyché ou l'âme qui soupire après Jésus comme la tourterelle après le tourtereau, et qui le cherche partout; elle veut lui baiser la bouche; elle veut, s'il est blessé, qu'il repose sur ses seins. Mais Angelus Silesius touche parfois d'autres cordes et dans certaines pièces, lorsqu'il invite l'âme à lutter et à vaincre, ou lorsqu'il représente le Christ entraînant les chrétiens et leur frayant la route, il a le ton rapide et mâle.

Un capucin, le père Martin de Cochem, publia dans l'année 1691 une *Vie du Christ* en prose. Il n'épargne pas les descriptions pittoresques, les détails précis qui font impression, et son récit, tiré soit des mystiques du moyen âge, soit de sa propre imagination, est attachant par l'accent d'une émotion naïve et fervente, par la façon saisissante d'exposer les choses et de pousser à bout les

situations. Quand il raconte la naissance de Jésus, il dit que la grotte avait treize pieds de haut, que Marie aux beaux cheveux d'un blond doré ôta voile et manteau, et que lorsque Jésus vint au monde « comme un fiancé couronné », le monde entier fut éclairé comme en plein jour. Il peint l'état d'âme de ses personnages : avant sa délivrance, Marie s'agenouille et s'excuse à Dieu de n'avoir ni soie ni velours pour envelopper l'enfant divin.

De même que dans la poésie religieuse, de même dans la satire et le roman plusieurs écrivains offrent les fortes qualités du XVIe siècle et la veine populaire.

Logau, Rachel, Lauremberg, Schupp, Abraham a Sancta Clara sont les principaux satiriques de l'époque.

Logau s'élève contre les gallomanes. Ses vers lourds et négligés renferment des expressions vieillies et des silésismes. Mais quelques-unes de ses trois mille *Epigrammes* qui parurent en 1654, une année avant sa mort, sont de bonne frappe. Il écrit que la France est le maître et l'Allemagne, le valet; que les Allemands, semblables aux enfants, imitent ce qu'ils voient de nouveau; que leurs mœurs sont à la mode comme leurs habits; que les hommes vont se changer en loups puisque les Allemands deviennent Français, et il nomme l'Allemagne le réceptacle du vice, de la honte, de l'infamie et de tout ce que les autres peuples jettent aux balayures.

Rachel et Lauremberg se sont, comme Logau, moqués de l'engouement des Allemands pour l'étranger. Rachel, qui publia ses vers en 1664, assure que si un Français s'avisait de mettre des éperons à son chapeau et des souliers à ses mains, un Allemand le copierait sur-le-champ. Lauremberg qui, malgré Opitz, se sert de son dialecte bas-allemand dans ses *Quatre Satires* (1652) et se

pique de faire des vers aussi simples que le bonnet de sa grand'mère, a plus d'esprit, plus d'humour et plus d'art que Rachel : il ne sait, lorsqu'il entend le jargon des Allemands, s'ils parlent de Pâques ou de la Pentecôte.

Schupp prononça devant le congrès de Münster, en 1648, le *Sermon pour la paix*. Il combat avec une verve sarcastique les vices de l'enseignement, le pédantisme, la tyrannie du maître qui nuit plus qu'il n'instruit, *plus nocet quam docet.* Ses prêches, comme ses écrits, entre autres l'*Ami dans le malheur*, fourmillent d'anecdotes, et on le surnomma le fablier.

L'Augustin Abraham a Sancta Clara (1642-1709) avait une vaste mémoire, une imagination féconde, une verve intarissable, et il sait peindre les passions et les vices, il conte spirituellement l'anecdote, il fait d'amusantes comparaisons, il a l'expression franche, familière, pittoresque, et ses sermons jettent un jour éclatant sur le Vienne de ce temps-là. Il y a en lui du Murner et du Fischart. Mais son style manque de sérieux ; il est trivial, bouffon même ; ce ne sont que calembours, que jeux de mots, que pointes et plaisanteries : il dira qu'un soldat ne doit avoir dans ses cartes que du cœur et il ajoute en vers de son cru qu'au militaire sied le courage, comme à la dame le page, comme au chapeau le plumage !

Un roman que les satiriques d'alors condamnent comme extravagant et immoral est l'*Amadis de Gaule.* Il était depuis 1560 un guide du bon ton, un manuel du beau langage, et les dames le lisaient pour apprendre à faire des compliments. Au XVIIe siècle d'autres romans le remplacèrent. Ce furent, outre l'*Argenis* de Barclay, outre l'*Astrée* de d'Urfé, les œuvres de Gomberville, de La Calprenède et de Mlle de Scudéry. A

l'exemple des Français, les Allemands représentèrent la société de l'époque sous des noms antiques ou étrangers; ils imaginèrent des intrigues surchargées de détails et enchevêtrées d'incidents de toute sorte; ils voulurent instruire le lecteur, mêler, comme disait Birken, au miel de la fiction l'aloès de la vérité, et ils mirent dans leurs romans tout ce qu'ils savaient, tout ce qu'ils pouvaient, histoire, politique, religion, morale, géographie, astrologie.

De là, la *Dianea* où Diederich von dem Werder fit entrer les principaux événements de la lutte trentenaire; l'*Aramène* du duc Antoine-Ulrich de Brunswick et son *Octavie* dont un des innombrables épisodes, l'*Histoire de la princesse Solane,* retrace l'aventure du comte de Kœnigsmark et de la princesse de Celle. De là les romans de Zesen, *Moïse*, *Samson* et cet *Assenat* où l'auteur, sous prétexte de narrer la vie de Joseph, décrit par le menu les antiquités égyptiennes. De là, les romans géographiques de Happel; de là, les deux romans d'*Hercules* et d'*Herculiscus* où Buchholz, tout en mettant l'action au IIIe siècle de l'ère chrétienne, raconte la grande guerre de son temps et parsème son récit de pieux discours et d'édifiantes dissertations; de là, l'*Arminius* de Lohenstein et la *Banise* de Ziegler.

Mais à côté de ce roman héroïco-galant et politico-érudit existait un roman national, un roman qui n'avait rien ou presque rien de faux et de convenu, un roman qui faisait revivre sans déguisement et sans fard, sans docte appareil, la réalité contemporaine. Il était né sous l'influence espagnole : l'Ebre, dit un poète du temps, envoyait aussi son tribut. En 1615 Albertinus publiait une adaptation de *Gusman d'Alfarache* et en 1617 Ulenhart, une traduction de *Lazarille de Tormes*. Ces romans pica-

resques suscitèrent dans la seconde moitié du siècle les œuvres de Moscherosch et de Grimmelshausen.

L'Alsacien Moscherosch (1601-1669) traduisit librement en une prose mêlée de vers, dans les *Visions singulières et véridiques de Philander de Sittewald*, le satirique espagnol Quevedo. Une de ses visions, la *Vie des soldats*, les montre cruels, impitoyables, lâchant la bride à leurs caprices, ne cherchant dans la guerre que leur profit personnel, ne pensant qu'à boire et à faire l'amour. Une autre représente Philander comparaissant au château de Geroldseck, sur une cime des Vosges, devant une cour présidée par Arioviste et composée d'Arminius, de Tuisto et de Witekind. A la mise et au parler de Philander, Arioviste le prend pour un Français et les vieux héros germaniques s'indignent contre les Allemands du XVIIe siècle qui jettent leur or dans le gouffre de la France. Qu'on ouvre leur cœur; on y trouvera que les cinq huitièmes sont français, un huitième espagnol, un huitième italien, et à peine un huitième allemand. Ils préfèrent les langues étrangères à leur langue maternelle. N'est-ce pas une trahison et une honte? Veulent-ils plaire aux Français? Quel animal change pour plaire à un autre animal son langage et sa voix? Allemand et Welche sont comme chien et chat; est-ce que le chat aboie pour plaire au chien? Il y a dans ces *Visions* de Moscherosch beaucoup de décousu, et quel amas confus de citations! Mais quel chaud patriotisme et parfois quelle vigoureuse éloquence!

Grimmelshausen (1625-1676) a fait nombre de romans : *Courage*, histoire d'une vivandière; *Springinsfeld* ou « Saute-en-plaine », histoire d'un soldat qui vagabonde et mendie; le *Nid d'oiseaux*, histoire d'un talisman qui rend invisible celui qui le porte; le *Fainéant*, histoire

d'un lansquenet qui conclut un pacte avec le diable et qui conquiert femme et fortune parce qu'il n'a durant sept ans ni peigné ses cheveux et sa barbe, ni coupé ses ongles, ni mouché son nez, ni lavé son visage et ses mains, ni eu d'autre vêtement et d'autre lit que la peau d'un ours. Il a, lui aussi, dans le *Michel allemand*, déploré la corruption de la langue. Son œuvre principale, c'est le *Simplicissimus* (1668). Le plan manque. Après le cinquième livre, et bien que Simplicissimus, las de ses aventures, ait dit adieu au monde, Grimmelshausen le promène en Russie, en Asie, en Egypte. Des dissertations ou d'inutiles épisodes retardent la marche du récit. Mais la première partie de l'ouvrage, celle qu'on peut appeler la partie militaire et historique, offre un saisissant tableau, et le plus saisissant qui soit, de l'Allemagne pendant la lutte trentenaire. Simplicissimus a dix ans lorsqu'il assiste à des scènes affreuses : des soldats pillent et brûlent la maison de son père, ils maltraitent les femmes, ils torturent les hommes, et devant ces atrocités, l'enfant se demande pourquoi les soldats sont si barbares envers les paysans. Serait-ce qu'il y a deux espèces d'hommes comme il y a deux espèces d'animaux, ceux qui sont sauvages et ceux qui sont apprivoisés? Il vit désormais parmi ces « sauvages »; il les voit s'abandonner à toute sorte d'excès, s'enivrer, se quereller, se battre, se servir de dés pipés; il les entend jurer, sacrer, blasphémer, glorifier leurs débauches et leurs crimes; il les montre superstitieux et croyant aux sorciers, tendant des embuscades, rançonnant les voyageurs, cherchant et découvrant des trésors cachés : pas un détail de leur existence, pas un trait de leur caractère qui soit oublié. *Simplicissimus* a d'autres mérites encore. C'est un livre populaire, foncièrement allemand : pas de pédantisme, pas d'étalage de science, pas

de grosses invraisemblances, mais des aventures réelles, la vérité dans sa hideur, la misère poignante d'une époque où se déchaînent tous les mauvais instincts, où, selon le mot du héros, il n'y a rien de plus stable que l'instabilité. Le style est simple, clair, rapide ; peu de termes étrangers, mais des expressions tirées du meilleur fonds indigène; parfois de longues périodes, mais d'ordinaire des phrases courtes, nettes, vives ; des crudités, des obscénités, mais assez rares et inévitables dans une peinture de la soldatesque. Enfin, le personnage de Simplicissimus inspire l'intérêt et la sympathie. D'abord, ses entours lui paraissent horribles et il avoue avec effroi qu'il n'est pas au milieu de chrétiens. Puis, insensiblement, il cède au vice. Pourtant il garde un reste d'honnêteté et, par un effort de sa volonté et lorsque le malheur le persuade de la vanité des choses, il revient à la vertu.

Christian Weise (1642-1708) a été l'élève de Grimmelshausen et de Moscherosch. Recteur du gymnase de Zittau, pédagogue et non poète, il veut que la poésie ne se distingue de la prose que par le rythme et la rime. Lui-même se vante de n'avoir usé, lorsqu'il versifiait, que des expressions de la conversation commune et il emploie la prose dans ses drames parce que les gens ne causent pas en vers! Ses pièces — on en compte cinquante-cinq — avaient pour but d'instruire la jeunesse scolaire et de l'exercer au maniement de l'idiome maternel, de lui délier la langue : de là le grand nombre de ses personnages. Il est souvent vulgaire et plat. Ses pièces bibliques ne sont que des histoires dramatisées, longues et ennuyeuses. Ses pièces historiques et politiques — il traite la chute du maréchal d'Ancre, celle du maréchal de Biron, celle d'Olivarès et la révolte de Masaniello — renferment d'heureux

dialogues et des scènes animées ; mais pas d'action, pas de physionomies distinctes, rien de préparé, de motivé. Ses comédies, comme le *Machiavel de village*, surchargées toutefois d'épisodes, offrent, avec une donnée originale, des traits spirituels et amusants : il avait, sinon de la délicatesse, du moins de la malice et de la verve. Mêmes défauts et mêmes qualités dans ses romans qui parurent de 1671 à 1676. Ses héros voyagent pour chercher les trois plus grands fous ou les trois plus grands sages de la terre, ou bien pour étudier les effets du *Vorwitz*, de la curiosité qui pousse l'homme à courir après des plaisirs trompeurs ou des honneurs immérités. Là encore, Weise ne vise qu'à instruire, et, — c'est son mot, — qu'à faire réfléchir tous les intéressés, qu'à leur insinuer par une pieuse fraude, *per piam fraudem*, les règles d'une bonne conduite. Son récit n'est qu'une suite d'esquisses qui tiennent faiblement ensemble ; mais Weise sait observer, il ne décrit pas un monde de fantaisie, et le comique de certains épisodes, la fraîcheur et la vie qu'il répand sur ces petits tableaux, le tour alerte et humoristique de sa phrase, la clarté, la familiarité, la popularité de son expression, tout justifie l'éloge de Grimmelshausen qui trouvait dans les romans de Weise de l'esprit, de la gaîté, de la couleur. Il était utile qu'un homme pratique, sensé, un peu étroit, simple et clair, comme il se qualifie lui-même, *einfältig und deutlich*, vînt s'opposer à la pompeuse rhétorique des Silésiens : il rampait, a dit Wernicke, mais Lohenstein se perdait dans la nue.

Christian Reuter rappelle Weise. Il se moque dans le *Schelmuffsky* (1696) des mensonges dont foisonnaient les relations de voyages. Le héros, un Hambourgeois, est un enfant miraculeux qui rivalise avec Gargantua ; il parcourt le monde, il fait naufrage, il tombe entre les

mains des pirates; partout, à l'entendre, on l'admire et on l'aime pour l'élégance de ses manières. Ce ne sont que hâbleries et rodomontades. Mais il s'exprime sur un ton naturel, aisé, assuré; à chaque instant il jure qu'il est un brave garçon; il revient volontiers sur l'histoire de sa naissance; il parle avec condescendance d'un sien camarade qui n'a pas eu sa chance; il se fâche contre un petit cousin qui se gausse de lui; et tout cela nous persuade qu'il a existé, qu'il a vu, exécuté les choses qu'il raconte, bien que le fieffé menteur ait simplement passé quinze jours à s'enivrer dans un village de la banlieue.

Le XVIIe siècle n'est donc pas aussi stérile qu'on l'a dit. On croirait même que dans la seconde moitié de ce siècle l'esprit allemand essaie sur tous les domaines de réparer les maux de la grande guerre. C'est en 1667 que paraît la première édition des chants religieux de Paul Gerhardt. Quels que soient les défauts de Hofmannswaldau et de Lohenstein, ils cherchent l'originalité, ils veulent faire de l'effet et frapper fortement l'imagination. Les satiriques ont dans leur style la verdeur du siècle précédent. Grimmelshausen est un maître de la langue et nombre de romanciers tentent d'échauffer le patriotisme allemand soit en louant les prouesses des Germains, soit en critiquant l'imitation de l'étranger. En même temps se produisent des savants dont l'Europe entière connaît les noms : Pufendorf, Thomasius, Leibniz, Wolff.

Pufendorf (1632-1694) a fait en un allemand gauche et lourd une histoire des Etats de l'Europe; mais ses ouvrages en latin le rendirent célèbre : il critiqua, non

sans esprit ni colère, la constitution de l'empire germanique qui lui semblait un monstre, il fut un des fondateurs de la science du droit public, et ne disait-il pas que mieux vaut ne rien savoir que de savoir la scolastique?

Christian Thomasius (1655-1728), homme indépendant, hostile à tout formalisme, revendiquant les droits de la raison, résolu à ne se laisser mener par personne « comme une bête docile », déclara que la jurisprudence et la morale devaient se séparer de la théologie. Professeur à l'Université de Leipzig, il fut le premier — dès 1687 — à faire des conférences en langue allemande. Il fonda une revue dirigée contre le pédantisme et l'hypocrisie, les *Entretiens mensuels* (1688-1689), la première de ces revues qui mirent tant d'idées à la portée du public et unirent plus étroitement la littérature et la société. Dans sa dissertation *sur l'imitation des Français* (1687) il recommande d'imiter les Français, mais de ne leur prendre que leurs qualités, science, esprit, bon goût, politesse.

Leibniz (1646-1716), qui se servit du latin ou du français pour répandre sa pensée en Europe, ne dédaignait pas l'idiome maternel et il vante sa richesse, sa vigueur. Il conseille d'éviter autant que possible les mots étrangers. Non qu'il soit, dit-il, un puritain, et qu'il répudie un terme français avec une crainte superstitieuse et comme péché mortel; mais il combat le *Mischmasch*. Il propose de fonder une académie et, selon les idées que le grammairien Schottel avait développées en 1663 dans un remarquable ouvrage, de rédiger un dictionnaire de la langue. Lui-même manie l'allemand avec aisance, son style a de la fraîcheur, de la vivacité, de la finesse.

Il se plaignait que l'allemand ne sût pas exprimer les choses qu'on ne peut voir et toucher et qu'on n'atteint

que par la réflexion. Son disciple Christian Wolff, professeur à l'Université de Halle (1679-1754), terne, traînant, eut au moins le mérite de donner à sa patrie cette langue philosophique qu'elle n'avait pas encore. Il mit en allemand la doctrine de Leibniz et il l'altéra, la rapetissa : il explique tout par la méthode géométrique; il use de l'argument des causes finales pour démontrer la Providence ; il n'insiste dans l'étude de l'âme que sur les facultés du raisonnement et dans sa morale il n'oublie aucun détail, pas même les règles de politesse et de propreté. Cette philosophie facile, accessible et qui pourtant imposait par son appareil logique, eut une considérable influence. C'est d'elle que procède la philosophie de l'*Aufklärung* ou des lumières, le rationalisme, l'effort que fait la raison pour sortir de tutelle, pour ne recourir qu'à elle-même et pour agir, comme disait Kant, résolument, courageusement et sans se laisser diriger par autrui. Le rationalisme régnera sur l'Allemagne durant le XVIIIe siècle, et il rendra de grands services. Il répand le goût de la précision et de la clarté. Mais, en s'élevant contre les préjugés, il suscite d'autres préjugés. Lui aussi est intolérant et de lui vient cet esprit prosaïque, raisonneur, abstrait qui ne connaît d'autre muse que la muse pédestre, ne voit dans la poésie que l'auxiliaire de la morale, n'attribue à l'art d'autre mission que l'utilité. Il n'a que du dédain pour la lyrique, pour l'imagination et le sentiment, pour l'idéalisme, pour les choses supérieures à la réalité; il interdit l'espace à la pensée; aussi ses écrivains devaient-ils tomber dans le médiocre.

CHAPITRE IX

LE XVIIIe SIÈCLE

Les antisilésiens et Günther. — Gottsched. — Brockes, Hagedorn, Haller, les Suisses. — Le journal de Brême. — Les poètes de Halle. — Klopstock. — Wieland. — Winckelmann. — Lessing. — Le Sturm und Drang ou la période d'Orage. — Herder. — L'Union de Gœttingue. — Les gœthéens ou poètes du Rhin. — Les mystiques. — Schiller. — Gœthe. — Autour de Schiller et de Gœthe. — Jean-Paul.

Les antisilésiens et Günther.

L'enflure des Silésiens, tel était le mal dont souffraient les lettres allemandes. Ce mal qu'elle avait causé, l'influence française le détruisit.

Un groupe d'hommes du monde et de poètes — qu'on a nommés les poètes de cour et qu'on devrait plutôt nommer les antisilésiens — se détournèrent, ouvertement ou non, de Lohenstein et de son école : Canitz, Neukirch, König, Wernicke. Ce fut presque leur seul mérite. Leurs poésies ne sont guère que des poésies de circonstance. Besser et König, maîtres des cérémonies à la cour de Dresde, ont livré sur commande des vers insipides, et König, dans son *Auguste au camp* (1731), a peint les chevaux mieux que les hommes. Wernicke, qui forge laborieusement des épigrammes, a le style dur et pénible.

Mais, tout en se moquant de l'orgueil de Louis XIV qui veut être un soleil, tout en s'élevant contre l'imitation qui fait de la langue une langue de Babel et contre les mots comme *temoigniren* à tête française et à queue allemande, les antisilésiens estiment les écrivains du grand siècle; ils envient leur correction, leur élégance, et ils s'efforcent de la reproduire; Boileau est leur idole, ce célèbre Boileau, dit l'un d'eux, qui mit obstacle à la tyrannie du goût corrompu, et c'est au nom de Boileau, au nom de la raison et du bon sens, qu'ils se révoltent contre l'école de Lohenstein.

Canitz (1654-1699) a vu la France, ce pays où « raison et rime s'assemblent volontiers », et il raille les poètes trop savants, ceux qui font des vers montés sur des échasses et ceux qui, pour pleurer les morts, invoquent tout l'Olympe.

Neukirch (1665-1729) a mis le *Télémaque* en alexandrins. Il s'était rangé d'abord du côté des Silésiens; il confessa son erreur et déclara qu'il regrettait d'avoir préféré le fard à la nature.

König déplore, dans une dissertation sur le goût, que l'école de Lohenstein, imprégnée du poison de Marino, ait à son tour infecté presque toute l'Allemagne.

Wernicke se moque de ces Silésiens qui prodiguent dans leurs vers les étoiles, les parfums et l'or. Pourquoi ces mots magnifiques? Les plus simples ne sont-ils pas excellents lorsqu'on les emploie bien? Un portrait peint sur une mauvaise toile par un Européen ne vaut-il pas mieux qu'un portrait peint par un Chinois sur une fine porcelaine?

Morhof qui, dans son maigre *Enseignement de la langue et de la poésie allemandes*, osa dire que Fleming surpassait Opitz; Pietsch qui fut le maître de Gottsched;

Mencke qui présidait à Leipzig une Société de langue allemande, appartiennent à ce groupe des antisilésiens.

Un Silésien, Günther (1695-1723), les éclipsa tous. Il est, lui, poète dans le plein sens du mot, et, s'il n'était mort à vingt-huit ans, il serait un des plus grands poètes de l'Allemagne. Il a un véritable talent, de la sensibilité, de la passion, du feu. Les strophes qu'il consacre au prince Eugène dans son poème sur la paix de Passarowitz n'ont pas sans doute la belle et saisissante simplicité du chant populaire composé par un soldat de Brandebourg : « Le prince Eugène, le noble chevalier, voulut reprendre Belgrade ». Mais il célèbre dignement le vainqueur des Turcs et, sur les bords du Danube, où bruissent les armes et les cuirasses, il évoque une « armée des esprits », les âmes des anciens héros, des légionnaires romains qui viennent applaudir au courage d'Eugène. Il rappelle Fleming par la sincérité de l'accent. Que de naturel et que de tendresse dans certains de ses vers d'amour ! Quelle émotion lorsque, avant de briser la bague et d'éprouver l'extrême souffrance, il demande encore un baiser à l'infidèle ! Quelle douleur, quel repentir lorsque la plainte succède à son « jeune cri de guerre », lorsqu'il implore le père implacable qui refuse de pardonner à ses écarts ! Quelle tristesse profonde dans l' « aveu loyal » qu'il fait à Dieu quand il reconnaît qu'il a, en libertin, prodigué sa force et sa santé ! Il n'a pu se soustraire à l'influence de son compatriote Lohenstein, et il est souvent diffus, souvent lourd et grossier. Mais il s'inspira du chant populaire, il laissa parler son cœur, et il fut malheureux.

Gottsched.

Günther n'eut aucune influence sur le mouvement littéraire. Il fallait un autre homme pour diriger les efforts de l'opposition qui se produisait contre Lohenstein, pour mener à bonne fin la réforme que Weise, Neukirch, Wernicke et autres avaient commencée. Cet homme fut Gottsched (1700-1766).

Professeur à l'Université de Kœnigsberg, il avait dû, à cause de sa belle prestance, se sauver de Prusse pour échapper aux racoleurs. Il vint enseigner à Leipzig, cette Athènes de la Pleiss, ce « galant » Leipzig qui passait déjà pour un petit Paris, Leipzig, l'école de la *Löffelei* et le modèle de la *polite Conduite*, la ville où florissait le journalisme, où se centralisait la librairie, où tout le monde visait à l'esprit et à l'élégance des manières. Ambitieux, remuant, laborieux, il présida bientôt la *Société allemande*, fonda des revues, publia une *Grammaire*, un *Essai de poétique*. De 1730 à 1740 il fut le dictateur littéraire de l'Allemagne.

Son principal maître, c'est Boileau, et les écrivains du siècle de Louis XIV lui semblent avoir fourni les meilleurs modèles dans tous les genres de poésie. Il recommande d'imiter la nature, non pas servilement, mais avec réflexion et par une combinaison logique d'idées et d'images. Du bon sens, un jugement sain, un raisonnement juste, voilà, selon Gottsched, ce qui fait le poète, et, pour fabriquer des vers irréprochables, il suffit d'avoir l'esprit vif, de saisir les ressemblances des choses et de les comparer entre elles, puis de choisir une action qui repose sur un principe moral. Suivant lui, toute fable, ésopique, épique, dramatique, doit cacher

une vérité utile. Que prouve l'*Iliade*? Que la discorde est funeste. L'*Odyssée*? Que l'absence d'un roi entraîne de fâcheuses conséquences. *Œdipe*? Qu'il ne faut pas s'emporter comme Œdipe qui tua Laïus, d'où vinrent tous ses malheurs.

Et voici les préceptes de Gottsched sur l'art théâtral : observer les trois unités, surtout l'unité de temps, à condition que l'action se passe dans le jour, puisque la nuit est destinée au sommeil, et l'unité de lieu, puisque les acteurs, comme les spectateurs, ne peuvent quitter l'endroit où ils sont ; représenter des rois dans la tragédie et des bourgeois, à la rigueur, des barons, des marquis et des comtes dans la comédie — non que les grands de ce monde ne fassent pas de folies; mais le respect qu'on leur doit exige qu'on ne les tourne pas en ridicule.

Il joignit l'exemple à la leçon. Il fit des tragédies, entre autres un *Caton mourant*, imité du *Caton* anglais d'Addison et du *Caton* français de Deschamps, et fabriqué, comme on le dit alors, à grand renfort de colle et de ciseaux : « Si le Caton romain, s'écriait Gleim, entendait le Caton saxon, il se tuerait encore ».

Il fallait davantage. Derechef Gottsched recommanda les Français, Corneille, Racine, Molière, Regnard, Voltaire, Destouches, — ainsi que le Danois Holberg — et dans le recueil *la Scène allemande* il inséra des traductions de plusieurs pièces françaises. Sa femme l'aidait dans cette tâche; elle aussi, lourdement, platement, traduisait ou imitait Molière, Destouches et Holberg. Une troupe, dirigée par une actrice remarquable, Caroline Neuber, joua le nouveau répertoire et, en 1737, dans une pièce faite exprès, bannit solennellement Arlequin du théâtre.

Mais Gottsched se brouilla avec la Neuber. Son orgueil lui suscita des ennemis. Il vit, malgré sa ténacité, son

influence décroître et il mourut, discrédité, méprisé de tout Leipzig. On l'a jugé trop sévèrement. Il a réformé le théâtre, proclamé les droits de la raison et de la vraisemblance, porté le coup mortel aux « grands drames d'État », aux *Haupt = und Staatsactionen*, pièces incohérentes, extravagantes, pleines et d'emphase et d'obscénité; il a défendu la rime; il a discipliné la littérature, et s'il lui imposa l'imitation des Français, c'était pour qu'elle devînt correcte, sensée, régulière, et plus tard originale à son tour.

Brockes, Hagedorn, Haller, les Suisses.

A la littérature française que Gottsched voulait prendre pour modèle, s'opposait la littérature anglaise.

Le *Robinson Crusoe*, paru en 1719, avait fait naître nombre de robinsonades allemandes. La plus célèbre est l'*Ile de Felsenbourg* (1731-1743), de Schnabel. Elle relève et de Defoe et de Grimmelshausen dont le Simplicissimus termine son existence dans une île déserte : les hommes qui vivent à Felsenbourg habitent un paradis terrestre; plus de passions, plus de distinctions de fortune et de religion.

Brockes, Drollinger, Ewald de Kleist, Pyra, Zachariä traduisent ou imitent Pope et Thomson.

Hagedorn loue les vieilles ballades anglaises.

Haller assure qu'il a compris, comme Hagedorn, à la lecture des Anglais, qu'on peut dire beaucoup en peu de mots et que les idées philosophiques se laissent mettre en rimes.

Bodmer et Breitinger s'enthousiasment pour Addison et Milton; Elie Schlegel, pour Shakespeare; Rabener, pour Addison et Steele; Liscow et Lichtenberg, pour Swift.

Klopstock s'inspire du *Paradis perdu*.

Gellert pleure en lisant *Grandison* et préfère Richardson à Homère.

Mais la lutte est vive entre l'influence française et l'influence anglaise. Uz regrette que l'Allemand veuille se faire Anglais et il raille les poètes qui élucubrent en l'honneur de Milton des vers ténébreux. Les Anglais ne l'emportent pas, et, de même que dans l'ode de Klopstock, on ne saurait dire laquelle des deux muses a triomphé. Chez les meilleurs esprits les deux influences se mêlent, et, selon le mot de Schiller, c'est de l'équilibre entre la règle française et l'irrégularité anglaise que naît la littérature allemande classique.

Il faut suivre ce mouvement homme par homme et groupe par groupe.

Le Hambourgeois Brockes traduisit l'*Essai sur l'homme* de Pope (1740) et les *Saisons* de Thomson (1745). Mais son œuvre principale, c'est son recueil en neuf volumes, *Plaisir terrestre en Dieu* (1721-1748). Il admire Dieu dans sa création, et de la perfection de la nature il conclut à la perfection de Dieu; la nature lui semble belle en tout temps, et il ne se lasse pas de répéter qu'elle est belle et qu'elle est propre à nos besoins et à nos convenances. Si nous avons un nez, c'est pour sentir les fleurs! Exact et minutieux comme s'il composait un traité d'histoire naturelle et non un poème, il est froid, prosaïque, monotone. Il énumère les parties du corps, les maladies, les choses utiles ou nuisibles, et certains passages de son œuvre ne sont que des catalogues. Mais, malgré ses défauts et bien qu'il soit quelquefois entortillé, obscur et sujet à l'enflure silésienne, il eut ses mérites. Sa langue a de la souplesse, de l'abondance, et ses vers ont de l'aisance et de la variété. Cet homme

pédantesque et borné sortait de son cabinet de travail pour contempler son jardin et la campagne; il vantait l'odeur du foin coupé; il chantait les rayons qui jouent dans le feuillage et sur les eaux; il retraçait, non sans succès, un paysage d'hiver : la neige qui crie sous les pieds et couvre de sa blancheur les monts et les vaux, le ciel gris et sombre, le soleil bas et qui ne peut percer la nuit de l'épais brouillard.

Hagedorn (1708-1754) était, comme Brockes, de Hambourg. Il penche plutôt vers les Français. Dans ses *Fables et contes* il imite La Fontaine, et il n'a pas sa clarté, sa précision, sa naïveté; il s'attarde à des bagatelles; il abuse des traits satiriques, des allusions littéraires, et pourtant il est spirituel, piquant, enjoué; il a par instants de la poésie et de la grâce; bien que son savonnier Jean ne l'emporte pas sur le savetier Grégoire, la fable où il figure contient de jolis détails. Dans ses *Odes et chants*, il relève pareillement des Anglais, des « libres Bretons », de Prior et du « tendre » Waller, mais surtout des Français, de Chaulieu, de La Fare, de Chapelle. Il célèbre le vin et l'amour en une langue correcte, facile, agréable, et il sait varier et le ton et les strophes, parlant en son nom ou au nom d'autrui, faisant chanter des chœurs, tantôt railleur et ironique, tantôt plaisant et comique, souvent lascif et quelquefois jetant une lourde réflexion au milieu de sa joie. Dans ses *Poésies morales* il vante la philosophie d'Horace et la sienne propre, car il aimait ses aises et le doux nonchaloir.

Le Bernois Haller (1708-1777) contraste avec lui. Hagedorn est frivole, gai, mondain; il boit volontiers un verre de vin et goûte toutes les joies de la vie; il aime Horace et sa causerie variée, moqueuse, anecdotique; il préfère, au fond, les Français aux Anglais; il chante

Hambourg et l'Alster et l'allée de tilleuls où les belles se promènent; il écrit avec aisance et non sans longueurs; il emploie rarement l'alexandrin. Haller est sérieux, grave, mélancolique; il ne boit que de l'eau ou du thé et ne trouve son plaisir que parmi les livres; il aime Virgile qu'il tient pour sublime et compare à l'aigle; il relève et des anciens et des Anglais, de Pope, de Thomson; il chante les montagnes de la Suisse et leurs habitants aux mœurs austères; il écrit péniblement et vise à la brièveté; il se sert de l'alexandrin. Ce grand savant a trouvé le temps de 1725 à 1736 de faire des vers. Il célèbre dans le poème des *Alpes* non seulement « le pêle-mêle de rochers et de lacs », non seulement les hêtres et les sapins où perce la tremblante lumière du soleil, où « se mêle un jour d'or à la nuit de verdure », mais le bonheur d'un peuple pauvre qui ne connaît pas les désirs, et c'est ainsi que dans *les Mœurs corrompues* et *l'Homme selon le monde* il déplore la décadence de Berne où il ne voit plus que des petits maîtres, des hypocrites, des gens qui n'ont ni science ni vertu. Ses poèmes didactiques, *De la Fausseté des vertus*, *De l'origine du mal*, *l'Eternité*, offrent de beaux passages remarquables par la hauteur morale et par une sombre grandeur. Son ode sur la mort de sa femme Marianne excita justement l'admiration des contemporains par sa simplicité, par sa vérité, par l'accent d'une mâle et poignante douleur. Ses romans politiques, composés plus tard, *Usong*, *Alfred*, *Fabius et Caton*, et consacrés, le premier, à la monarchie absolue, le deuxième à la monarchie constitutionnelle, le troisième à la république furent plus froidement accueillis. Mais Haller vivra comme poète, non comme romancier. S'il enseigne plus qu'il ne peint, il a de l'énergie, de l'élévation. Sa langue est un peu rude, un peu gauche et

lourde; elle contient des helvétismes; c'était toutefois une langue poétique, et Lessing, Wieland, Schiller l'étudièrent avec profit.

C'est du pays de Haller, c'est de Suisse que vint la réaction contre l'autorité de Gottsched.

Deux Zurichois, Jean-Jacques Bodmer et Jean-Jacques Breitinger, avaient, en 1721, fondé, sur le modèle du *Spectator* anglais qu'ils se vantaient de savoir par cœur et d'adorer comme Stace adorait l'*Enéide*, une revue morale et littéraire, les *Discours des peintres*, où chaque article était signé du nom d'un peintre célèbre. En 1740, ils publièrent coup sur coup trois ouvrages de critique : une dissertation de Bodmer *Sur le merveilleux*, une dissertation de Breitinger sur l'*Allégorie*, une *Poétique* de Breitinger avec préface de Bodmer. Dès qu'il vit Breitinger aller sur ses brisées, Gottsched se fâcha. Il blâma sans ménagement Haller; il attaqua Milton que Bodmer avait traduit; il déclara que le *Jules César* de Shakespeare était un chaos et péchait contre les règles de la scène et de la raison. Mais les Suisses avaient beau jeu contre Gottsched : ils se moquèrent de ses recettes poétiques; ils lui reprochèrent d'introduire la platitude à la place du naturel et de bannir du style les images. Au fond, Gottsched et les Suisses n'étaient pas tellement en désaccord. Les *Discours des peintres* respirent l'esprit d'Addison et reproduisent souvent ses expressions; mais leurs auteurs ont mis à contribution Fontenelle, La Bruyère et surtout Du Bos. Imbu, de même que Gottsched, de la philosophie de Wolff, Breitinger regarde les poètes comme des moralistes et tient pour le premier des genres la fable ésopique; de même que Gottsched, il combat au nom du bon sens les disciples de Lohenstein qu'il accuse de phébus et de galimatias. Mais Bodmer et

Breitinger donnent à l'imagination le rôle principal ; ils assimilent la poésie à la peinture et non à l'éloquence; ils considèrent le merveilleux comme une partie importante de la poésie; s'ils réprouvent la rime, ils rejettent l'alexandrin qu'ils jugent monotone; ils vantent, outre la littérature française, la littérature anglaise. Ils triomphèrent. Kästner, — l'amer et incisif épigrammatiste qui disait à un Français citant Hippocrène que ce mot se traduit en allemand par Rossbach — Kästner resta fidèle à Gottsched. Quelques-uns, comme Hagedorn et Lichtwer, demeurèrent neutres. Mais la plupart des hommes de talent se rangèrent du côté des Suisses.

Liscow leur prêta son appui. Il s'était fait connaître par une satire en prose *Sur l'excellence et la nécessité des méchants écrivains* : elle était d'un style pur et clair, mais elle avait le tort d'être trop longue et d'attaquer de simples barbouilleurs. En 1742, dans la préface d'une traduction de Longin, il prit nettement la défense de Breitinger contre Gottsched.

Les Contributions de Brême.

En Saxe même, à Leipzig, des étudiants qui collaboraient à une revue dirigée par un partisan de Gottsched se prononcèrent contre l'orgueilleux professeur. Ils fondèrent leur revue, une revue à eux, les *Bremer Beiträge* ou « Contributions de Brême », ainsi nommée parce que l'éditeur était un libraire de Brême, et l'histoire littéraire, par suite, les appelle les « Contributeurs de Brême » ou les « Brêmois ». Les principaux d'entre eux conquirent la réputation. C'étaient Rabener, Gellert, Elie Schlegel, Cramer, Zachariae. Ils ont des traits communs : ils se

piquent de limer leur style et ils veulent à la fois plaire et instruire.

Rabener (1714-1771) a composé, non sans agrément, mais sans fiel et d'un crayon un peu mou, des satires en prose. Il sait prendre divers tons et il varie ses cadres. Il ne se contente pas de disserter; il raconte un rêve, reproduit un fragment de chronique ou un testament, commente un proverbe, imagine une correspondance. Par peur du censeur de Leipzig et de la cour de Dresde et pour n'être pas, comme il l'avoue, martyr de la vérité, il se garde d'attaquer les fous de palais et des antichambres; il ménage pareillement les prêtres et les professeurs, de crainte d'affaiblir l'autorité de la religion et d'éveiller la malice des écoliers. Restent donc à notre satirique les vices et les ridicules, l'homme qui fut dans sa jeunesse un prodigue insensé et qui, dans sa vieillesse, exerce la plus vile usure, un hobereau cherchant un précepteur à bon marché, une veuve de pasteur offrant et sa personne et la place du défunt à un candidat en théologie, le juge qui reçoit des plaideurs une feuillette de vin, une bourriche d'huîtres ou une corde de bois.

Gellert (1715-1769), qui professait les belles-lettres à l'Université de Leipzig, est avant toutes choses chrétien. Il fut pour ses contemporains un père spirituel : on le consultait sur des cas de conscience; on lui demandait un gouverneur, une dame de compagnie, un fiancé. Rabener n'écrit-il pas que de Gellert le public n'attend rien que d'instructif, de vertueux et de parfait? Il ne comprenait pas la poésie; elle ne devait célébrer, selon lui, que la raison et la religion. Et pourtant, il tient une grande place dans la littérature de son temps. Si ses comédies sont plates et ennuyeuses, si son roman de *La Comtesse*

suédoise est bizarre et choquant, ses fables vivent et vivront : la jeunesse les apprend par cœur. Il n'a pas la vigueur et l'humour de Lichtwer qui sait peindre les animaux et les mettre en scène; il n'a pas l'enjouement du Colmarien Pfeffel, l'auteur de la *Pipe turque*; mais il est à la fois correct et familier; il manie le vers avec aisance, et d'un ton doux, insinuant il glisse la morale; il mêle à ses récits soit de touchantes exhortations, soit des portraits, des anecdotes où percent la malice et l'ironie : le libre-penseur converti par sa pieuse servante, Marguerite baisant Alain Chartier, un fils tirant son père de la prison, ennuis d'un maire, querelles de pédants, avarice de gentillâtre, indiscrétion et coquetterie des femmes. Certains de ses chants d'église, simples, clairs, pénétrants, sont encore chantés dans les temples. Il vaut surtout par la langue et, comme disait Frédéric, il a quelque chose de coulant. Longuet et un peu fade, dénué d'éclat et de relief, il a du naturel, de la grâce, de l'élégance et le gentil bavardage saxon.

Les tragédies et comédies d'Elie Schlegel sont froides et languissantes. Mais c'est un précurseur. Il imite les Grecs; il traite des sujets nationaux, *Canut* et cet *Hermann* que Bauvin adapte à notre scène en 1772 sous le titre *Les Chérusques*; il défend Gryphius contre les sottes critiques de Gottsched; il assure que les Anglais ne font pas leurs pièces selon des recettes comme les cuisiniers font les poudings.

Cramer a traduit ou imité les Psaumes et composé nombre d'odes religieuses et de chants d'église; il versifie facilement, mais il se répète, son feu n'échauffe pas et ne fait que briller aux yeux.

La meilleure œuvre de Zachariae (1726-1777) est le *Renommist*, le fanfaron, le fier-à-bras. Il introduit dans

ce poème héroï-comique la Galanterie, la Mode, la Toilette, l'armée des Compliments. Mais s'il abuse des divinités allégoriques, il décrit heureusement les façons rudes, brutales des étudiants d'Iéna, ces sauvages chasseurs de la Saale, grands buveurs et grands fumeurs, braillards, tapageurs, traîne-rapières, ennemis du philistin et de la police, si différents des étudiants de Leipzig, ces damerets qui sentent la lavande, prisent du tabac râpé et courent par la ville en bas de soie, l'épée enrubannée et le chapeau à la main.

Les poètes de Halle.

Non loin de Leipzig, à Halle, s'était formée l'école de Halle ou école prussienne dont les membres sont Pyra, Lange, Götz, Uz, Jean-Georges Jacobi, Gleim, Ewald de Kleist, Ramler, Sulzer. Elle aussi se prononce contre Gottsched, et elle imite les Anglais autant que les Français; mais elle a quelque chose de libre et de gai que n'ont pas les Brêmois; elle cultive le genre anacréontique, compose des poésies légères dans le goût de Hagedorn, chante le vin et les baisers; elle rejette la rime; elle aime et célèbre Frédéric II.

De son propre aveu, Frédéric parlait l'allemand comme un cocher; il ignorait et voulait ignorer la littérature de sa patrie, et il ne regrettait pas d'être un Auguste qui n'avait pas d'Horace. En 1780, dans un petit écrit qu'il intitula *De la littérature allemande*, il assurait que l'Allemagne n'avait qu'un jargon dépourvu d'agrément et que les belles-lettres n'y avaient jamais prospéré. Mais c'était un victorieux. Il enthousiasma, il inspira les poètes, et ils embouchèrent la trompette en son honneur. Il les méprisait. Qu'importe? Ils voyaient en lui, selon le mot

de Schiller, le plus glorieux fils de l'Allemagne. Un Saxon, un vaincu, Rabener, le nommait le plus brave des rois et un invincible monarque. Klopstock qui ne l'aimait pas, ne peut s'empêcher de dire que la guerre de Sept Ans, où cet Hercule maniait sa massue contre toute l'Europe, était le plus grand acte du siècle.

Pyra (1715-1744) regardait la poésie sacrée et biblique comme la seule et véritable poésie. Il est surtout connu par un poème imité de Pope, le *Temple de la vraie poésie*, ainsi que par les *Chants d'amitié de Thyrsis et de Damon* qu'il fit de concert avec Lange, son intime. L'amitié est un trait du temps et un trait du groupe de Halle : on n'y a jamais mis tant de mignardise et de sucrerie; on se baise, on se caresse, on se donne des petits noms, on s'appelle mutuellement « mon ange » et « mon tout », et, si les amis sont auteurs, quels compliments excessifs de part et d'autre, quelle admiration exaltée!

Götz est l'auteur d'une *Ile des jeunes filles*, insignifiante, dont Frédéric jugeait les vers harmonieux et remplis de sens : l'éloge de Frédéric fait vivre le nom de Götz.

Uz imita Pope dans des poèmes didactiques, la *Théodicée* et l'*Art d'être gai*, qui lui valurent des louanges de Lessing et de Herder plus précieuses que celles du monarque.

Jean-Georges Jacobi, trop déprécié par les contemporains à cause de ses bagatelles, a composé des vers qui furent attribués à Gœthe et il trouva de dignes accents pour pleurer la mort de Lessing.

Gleim (1719-1803), le bon papa Gleim, bienfaisant, aimable, sensible, se recommande moins par ses innombrables vers qui sont froids, négligés et incorrects, que par son rôle de Mécène; il fut l'hôte et le patron des

jeunes poètes pauvres. Mais ses *Chants d'un grenadier prussien* furent chantés dans l'armée de Frédéric. Le style manque souvent de naturel; il est ou trop familier ou trop élevé; le patriote, selon la remarque de Lessing, crie plus fort que le poète. Toutefois Gleim place à propos des détails frappants : il montre Frédéric assis sur un tambour et dans la nuit, sous le pavillon du ciel, méditant sa bataille; il emploie avec bonheur la strophe de la *chevy-chase*, quatre vers terminés chacun par une rime masculine.

Ewald de Kleist (1715-1759), l'homme que Lessing a le plus aimé, soldat et poète, versifiant pour oublier les épines du service, chantant avec un accent sincère soit la nature, soit un amour malheureux, mêlant dans ses écrits comme dans sa vie à des accès d'austère misanthropie les élans d'un chaud patriotisme, mâle et tendre à la fois, offre un original assemblage de stoïcisme et de sensibilité. Il tomba sur le champ de bataille et cette mort fit beaucoup pour sa renommée. Son *Printemps*, où il imite Thomson, manque de cohésion et de suite; mais il tâche de joindre l'éclat à la concision. Ses idylles et ses élégies ont charmé Herder, et sa *Grue blessée* a je ne sais quelle grâce mélancolique. Dans son *Ode à l'Armée prussienne* et dans son petit poème de *Cissidès et Pachès* étincelle l'enthousiasme qui inspirait Frédéric « saisissant l'étendard d'une main vaillante et portant avec lui l'éclair et la mort dans les camps ennemis ».

Ramler (1725-1798) célèbre Frédéric avec plus d'emphase : versificateur correct et grand peseur de syllabes, consulté par Lessing, regardé comme un génie par ses contemporains qui louaient l'ampleur de sa diction, le choix de ses mots et, comme dit Mendelssohn,

la sage hardiesse de ses tours, mais enflé, boursouflé, abusant de la périphrase et de l'allégorie, masquant la pauvreté de ses idées sous de savantes périodes et de pédantesques réminiscences d'Horace, tourmenté par l'incurable manie de corriger l'œuvre d'autrui.

Sulzer publia en 1771 une lourde *Théorie des beaux-arts* où il compare Bodmer à Homère, proclame l'ode le premier des genres et assure que l'art a pour but d'éveiller le sentiment moral : à force de théorie, disait-on alors, il se ferme la route du véritable plaisir.

Le Zurichois Gessner, compatriote de Sulzer, ami et disciple de Ramler, de Kleist et de Gleim (1730-1788), conquit soudainement la gloire par ses idylles. On l'admira comme un dieu et Sulzer le préférait à Théocrite. Pourtant, chez Gessner, tout, paysages, caractères, situations, est vague, indistinct; tout manque de précision et de vérité ; rien de vif et de profond; une prose au balancement monotone, aux épithètes incolores. Mais on trouvait dans ses idylles ce qu'on nommait la belle nature et les attraits de la vertu, des bergers galants et philanthropes, des bergères coquettes et innocentes, un badinage sentimental et doucereux, les rossignols, le clair de lune et de riants Amours. Sa prose même, mesurée, poétique, aidait au succès : elle avait, selon le mot du traducteur français, l'aisance de la prose et une partie des agréments du vers. De là, l'engouement des contemporains. Seul, Herder eut assez de goût et d'audace pour dire que Gessner représente toujours le même berger, un berger idéal, invraisemblable et qui n'est qu'une poupée.

Klopstock.

Tous ces noms, même celui de Gessner, furent rejetés dans l'ombre par celui de Klopstock.

Klopstock (né à Quedlinbourg en 1724, mort à Hambourg en 1803), se rattache à l'école de Halle. Lui aussi a chanté, comme les anacréontiques, le vin et les baisers ; lui aussi imite Horace et il disait que le lyrique latin avait épuisé toutes les beautés de l'ode; lui aussi voit dans la rime un ornement superflu, et il la qualifiait de mauvais esprit, la comparaît au roulement monotone du tambour. Il relève également des Brêmois et des Suisses : les trois premiers chants de son *Messie* ont paru en 1748 dans les *Contributions de Brême*; il a subi l'influence de Bodmer et de Breitinger, il les a lus sur les bancs de l'école; sans eux il n'aurait pas connu Milton et ce fut lui qui décida leur victoire. Mais avant tout Klopstock est Klopstock. Il tient de son père sa dévotion, sa fierté de caractère, de l'obstination, de l'entêtement, de la bizarrerie. Élevé librement à la campagne, épris des exercices physiques, il se piqua toujours d'être dispos et robuste, il craignait de paraître pédant et méprisait les savants de cabinet.

Pourtant il brilla dans ses classes à l'école de Pforta. De bonne heure il avait résolu de rivaliser avec l'auteur du *Paradis perdu*. Il tint parole : à Iéna, à Leipzig il n'étudia ni théologie ni philologie, et, grâce à une pension que lui firent le roi de Danemark et le margrave de Bade, il put, d'abord à Copenhague, puis à Hambourg, achever son *Messie* qui compte vingt chants et qui fut publié en cinq fois de 1748 à 1773.

Ce *Messie* est manqué; on l'admire de confiance et on

ne le lit pas. Lyrique et non épique, Klopstock ne sait pas créer des figures vivantes. Son Jésus ne paraît que pour souffrir, prier et prononcer de douces et mélancoliques paroles. Ses anges flottent, suivant l'expression de Herder, çà et là par le poème, comme les images d'un missel. Ses démons rugissent impuissants. Ses apôtres, pieux, tendres, sensibles, ne font que pleurer et lorsque Pierre frappe Malchus, le poète ne nomme même pas le blessé, ne dit même pas que Malchus eut l'oreille fendue. Ses personnages, jusqu'au pharisien Philon, l'adversaire haineux de Jésus, jusqu'à Judas au visage troublé, n'agissent pas. L'œuvre se compose, non de récits, mais de discours et de méditations, de ravissements et d'effusions. Certains chants, les derniers surtout, sont une ode sans fin, et les seuls êtres qui nous touchent ont le charme de l'idylle ou de l'élégie : Sémida et Cidli, les deux amants unis au ciel comme sur la terre; Portia, la femme de Pilate; Abbadona, l'ange rebelle et repentant.

Les poésies lyriques de Klopstock offrent de pareils défauts : de beaux détails et pas d'ensemble, pas d'images précises et nettes, des situations inventées. Il parle de l'avenir plutôt que du présent et sa Fanny aux formes fuyantes et indécises n'est qu'un nom, un fantôme. Klopstock ne sait peindre que les sentiments, les « actions de l'âme », et il les peint toujours de la même manière noble, pure et vague. Il n'échappe pas du reste à la sensiblerie du temps. Sa passion est assaisonnée de soupirs et de larmes. Il suppose qu'il survit à ses amis et passe sa vieillesse à pleurer sur leur tombe; il déplore le sort du vermisseau qui n'est pas immortel; il montre la murène plaignant le ver qui pend à l'hameçon du pêcheur et souffrant avec lui!

Ses hymnes et chants d'église ne sont qu'une suite

d'apostrophes et d'interjections; il veut s'éloigner de la terre, *erdefern*, comme il dit, et il se perd dans l'empyrée.

Pas de plan, pas d'action, pas de caractères dans ses drames bibliques, la *Mort d'Adam*, en prose, *Salomon* et *David*, en vers blancs. De même, dans ses trois drames sur Hermann, la *Bataille d'Hermann* (1769), *Hermann et les princes* (1784), la *Mort d'Hermann* (1787). Il les appelait des bardits parce qu'ils étaient entremêlés de chants et de dithyrambes bardiques; mais ils n'étaient guère faits « pour la scène ». Schiller, qui tenta de remanier la *Bataille d'Hermann*, la jugea froide et grotesque; Herder ne voyait dans *Hermann et les princes* que la plus subtile toile d'araignée, et la *Mort d'Hermann*, comme les deux autres bardits, n'est qu'un tableau confus. Des passions dépeintes sans vérité, d'émouvantes situations traitées sans chaleur, une langue affectée, voilà ces trois drames patriotiques.

Il crut trouver dans Hermann-Arminius un héros national. A l'éloge de Hermann il mêla celui des dieux de Hermann qui n'étaient, d'après lui, que les dieux de l'Edda. Ces dieux, le Genevois Mallet les avait révélés à l'Allemagne dans l'introduction de son *Histoire de Danemark* (1756), et, à la suite de Mallet, un officier danois, Gerstenberg, avait, par son poème du *Scalde* (1766) et par ses *Lettres sur les choses remarquables de la littérature* ou *Lettres de Slesvig*, répandu, selon le mot de Herder, une sorte de goût scaldique. Dans le même temps, paraissaient coup sur coup, en 1764 et en 1768, deux traductions d'Ossian, et la seconde, composée en hexamètres par le jésuite viennois Denis, obtenait un grand succès.

Klopstock prit à pleines poignées dans le livre de

Mallet des noms de dieux et de déesses. Il ne parla plus que du dieu de la poésie Braga, des Nornes, des scaldes, des bardes, de la telyn ou lyre, et de l'art de Tialf, c'est-à-dire du patinage. Il inventa même des divinités, Teonc ou la déesse du ton, et il appela la langue allemande Thuiskone et le spondée Sponda. Il mit Wodan au-dessus de Zeus, les bardes au-dessus des aèdes ou, comme il s'exprimait, le bois de chêne au-dessus du Parnasse, le bocage au-dessus de la colline, le *Hain* germanique au-dessus du *Hügel* grec. Mais ce panthéon klopstockien n'avait ni relief ni couleur. Ces dieux n'étaient que des images nébuleuses et des vocables sonores. Le poète eut beau annoter ses vers et leur joindre un dictionnaire de la fable; c'était un grimoire pour le public, et quelle poésie que celle qui doit se commenter elle-même! Encore si le style avait eu quelque attrait! Mais Klopstock voulut prendre le ton âpre d'Ossian, donner à ses nouvelles odes la concision violente des anciens bardes; il prodigua les phrases courtes et saccadées; il tomba dans l'obscur et le guindé.

Avec les années ses défauts s'aggravent. Sa *République des lettres* (1774) parut une énigme. Certes, il recommande au poète de mépriser les folies contenues dans le livre des règles, et le jeune Gœthe s'écriait que l'ouvrage de Klopstock lui versait une vie nouvelle dans les veines, que c'était la seule poétique de tous les temps et de tous les peuples. Mais que d'idées étranges et quelle singulière république avec ses aldermans, ses corporations, ses lois, ses récompenses et ses peines!

Il magnifia, puis maudit la Révolution française, et dans des vers imprégnés d'amertume et de haine, en un style tourmenté, outré, plein de baroques personnifications, il traça de sombres et macabres tableaux de la Terreur.

Mais il réveilla dans les cœurs la fierté patriotique; il vanta le sérieux de l'Allemagne et sa force guerrière, il annonça sa grandeur future et bien qu'il ait vainement essayé d'animer le passé germanique, bien qu'il n'ait esquissé que des figures incertaines et enveloppées de la brume du Nord, il réussit à faire de Hermann un héros national.

Il célébra dignement la nature, non seulement l'hiver et la joie des patineurs volant sur la glace qui résonne sous leurs pas, mais le ciel semé d'étoiles, la lumière calmante de la lune, cette « compagne argentée de la nuit », et surtout le crépuscule, ce crépuscule qui répand la fraîcheur sur les hommes fatigués et l'inspiration sur le poète, le crépuscule où Thuiskon descend dans le bois sacré des bardes, où a lieu la lutte des deux Muses — et la poésie vaporeuse de Klopstock n'a-t-elle pas quelque analogie avec le crépuscule?

Il chanta l'amitié et cette amitié n'est pas, comme celle des poètes de Halle, un commerce de tendres fadeurs.

Il chanta l'amour, un amour chaste qui rappelle celui des anges; il voulait, disait-il, imiter Hagedorn, manier la lyre d'Anacréon; mais Uranie, la muse sage et sérieuse, lui a fait signe et, sur l'ordre d'Uranie, il célèbre la vertu sereine et souriante, non la vertu sévère et triste.

Sa mélancolie est souvent touchante. Il chante moins Meta facilement conquise que la cruelle Fanny. Sous la charmille, il demande à l'ami qui boit avec lui le vin du Rhin, non une chanson légère, non un joyeux récit, mais la confidence de ses peines. Au milieu de la splendeur d'une nuit d'été, il songe aux amis, aux « nobles » qui jouissaient avec lui de ce beau spectacle.

Son originalité réside dans le sentiment, l'*Empfindung*; il a osé l'exprimer librement; il lui a prêté un nouvel et pathétique accent. Dans le *Lac de Zurich* il décrit à peine les montagnes couvertes de vignes, les cimes alpestres, le frais ombrage du bois, mais il décrit longuement les charmes de sa compagne, la joie qui remplit son cœur et l'influence du printemps, de ce printemps dont le souffle puissant anime la jeunesse, enhardit l'amour et assure la victoire au sentiment. Ne disait-il pas que sa première loi, une loi qu'il gravait dans lui-même en caractères d'airain, c'est que le cœur doit être le maître des images?

Sa poésie est trop fréquemment, comme remarquait Lessing, de la prose artificielle, et l'effort qu'il fait pour relever par l'énergie et l'éclat des termes le vers privé de rime, a souvent échoué. Il altère et défigure les mètres antiques dont il se sert, il forge des rythmes compliqués. Mais il a de l'élan et de l'harmonie.

Il a créé la langue poétique. Que de mots il a tirés de la foule et rendus signifiants! Et quels sont ses mots de prédilection, ces mots par lesquels se caractérise un écrivain? Il emploie sans cesse les adjectifs *noble*, *généreux*, *fier*, *grave*, *hardi*, *impétueux*, *fougueux*, *enflammé*, *vigoureux*, *chaud*, *élevé*, *sublime*. Il use avec profusion des substantifs *sentiment*, *ravissement*, *essor*, *inspiration*, et c'est lui qui a introduit les *doux frissons*, les *larmes de plaisir*, la *volupté de la mélancolie*. Certains verbes lui sont chers : *voler*, *flotter*, *planer*, *frémir*, *tressaillir*, *déborder*, *s'épandre*. Les « nobles » qu'il aime et représente dans ses odes, ont la joue en feu, le regard chargé d'éclairs et levé vers le ciel, l'attitude majestueuse; leur cœur palpite et une divine ivresse les transporte; leur langage « fort et plein de pensées » se dérobe au vul-

gaire; ils s'éveillent la nuit, versant des larmes, hantés par des rêves de gloire, brûlant du désir d'être utiles à la patrie.

De là, l'enthousiasme qu'excitèrent les odes. Mais celles que le public préférait étaient les premières, celles qui célèbrent l'amour et l'amitié; devant elles la critique s'inclinait, se taisait; elles devaient être sur la toilette de toutes les dames; on mettait au même rang une figure de Raphaël, un air de Pergolèse et une strophe de Klopstock. Dans l'édition de 1771 qui comprenait trois livres : *Dieu*, *amour* et *patrie*, Herder louait particulièrement le livre de l'amour et, comparant l'âme du poète à une fleur, il disait en termes klopstockiens que cette fleur frémit plus doucement sur le sein de Fanny que lorsqu'elle s'agite au souffle de Dieu ou de la brise qui court dans le bocage des bardes.

Wieland.

Wieland (né à Oberholzheim en 1733, mort à Weimar en 1813) fut l'adversaire de Klopstock. « Nous sommes deux antipodes », disait-il, et il jugeait que le *Messie* était une aventure, que Klopstock entraînait la nation dans la région des météores pour la précipiter ensuite dans les marais du pathos. Il avait d'abord klopstockisé; il avait été, de son aveu, mystique, ascète, prophète; il traitait les anacréontiques de païens et de vermine. Mais, selon le mot d'un contemporain, cette jeune fille qui jouait la bigote, devait devenir bientôt une fringante beauté à la mode. Sa tragédie de *Jeanne Grey*, son épopée de *Cyrus*, son dialogue d'*Araspe et Panthée* prouvèrent, comme il témoignait lui-même, que son âme avait repris son assiette ou, comme écrivait Lessing, qu'il avait quitté les sphères

éthérées pour vivre de nouveau parmi les enfants des hommes. Un séjour à Berne où il connut la spirituelle Julie de Bondeli et son commerce avec le comte Stadion et les La Roche lui donnèrent le ton de la bonne société. Ses auteurs favoris sont désormais Lucien, Arioste, Cervantes, Voltaire, Sterne, surtout Shaftesbury qu'il trouve admirable et que Gœthe nommait son frère jumeau. Il raconta dans un roman, *Don Silvio de Rosalva* — et tel est le sous-titre — la victoire de la nature sur l'exaltation; dans un autre roman, *Agathon* (1766-1767), les aventures d'un jeune Grec qui finit par comprendre que l'expérience est la meilleure école de vertu; dans un poème, *Musarion*, (1768) — qu'il regardait comme son meilleur ouvrage — l'histoire d'un misanthrope qu'une belle Athénienne convertit au plaisir; dans les *Grâces* (1770) qui sont mi-prose mi-vers, que les grâces animent la beauté, émoussent les angles de la sagesse, ôtent à la vertu sa raideur et son âpreté. La métamorphose de Wieland indigna nombre d'esprits; on blâma ses voluptueux tableaux, on l'appela un homme immoral, un corrupteur. Et il parut un instant tomber d'un extrême dans l'autre; le séraphin tournait au libertin; ses *Contes comiques* étaient plutôt des contes lubriques. Il s'amenda, il voulut être l'Arioste de l'Allemagne, il composa des poèmes chevaleresques et romantiques, *Idris et Zénide*, le *Nouvel Amadis*, *Geron le courtois*, *Gandalin*, *Pervonte*. Le satyre y perce encore, les digressions foisonnent, les caractères n'ont pas de consistance ni les événements, de vraisemblance; mais le style, bien que fleuri et un peu fade, est facile, souple, élégant. Nommé professeur à l'Université d'Erfurt, il publia en 1772 le *Miroir d'or* où il résumait, suivant ses propres termes, les enseignements les plus utiles que la noblesse d'un pays civilisé pouvait tirer du spectacle de l'histoire.

Ce roman politique lui valut la faveur de la duchesse Amélie de Saxe-Weimar, qui lui confia l'éducation de ses deux fils. Il vécut dès lors à Weimar où il plut par sa mesure, par son aménité, par son humeur débonnaire. Le *Mercure allemand* qu'il fonda en 1773, et de nouvelles œuvres accrurent sa réputation. L'*Histoire des Abdéritains* (1774), est un amusant persiflage de la bourgeoisie allemande. L'*Obéron* (1780) offre une intrigue assez lâche, et la fin n'a pas le même agrément que le début; mais, au sortir de la lecture, Gœthe envoyait à l'auteur une couronne de laurier. Les dernières productions de Wieland, romans grecs et traductions de l'antique, sentent la vieillesse. L'unique traduction qu'il faut citer, celle de Shakespeare (1762-1766), une belle infidèle, mais excellente pour son moment, n'eut aucune influence sur Wieland dont le talent, au contact du grand Will, aurait pu se tremper et s'affermir; telle quelle, elle fit connaître aux Allemands le tragique anglais. Ce n'est pas le seul mérite de Wieland. *Agathon* est ennuyeux, mais c'est un roman psychologique; Wieland n'assurait-il pas qu'Agathon était un personnage réel, c'est-à-dire lui-même? Certes, il n'a guère d'originalité. De son vivant on le qualifiait déjà de polygraphe, et, bien avant les romantiques, Schubart et le journaliste Wittenberg l'accusaient de plagiat et de pillage. Il commet force anachronismes, et Gœthe lui reprochait avec raison d'avoir dans son *Alceste* habillé les héros grecs à la mode du jour. Il est quelquefois lourd, surtout dans la prose où sa phrase, modelée sur le latin, s'allonge et se traîne; il a trop de parenthèses, trop d'épithètes. Même en vers, il s'exprime, comme le Cherasmin de son *Obéron*, avec un peu de prolixité, *ein wenig breit*; il a une facilité diffuse, et il confessait que le caractère de son style, c'était la *stômulia*, le babil,

le caquet. Mais il remit la rime en honneur et il la manie avec une aisance que n'avaient pas ses devanciers; il apprit aux Allemands à écrire avec délicatesse; il égaya la langue et la rendit aimable. Après avoir lu Wieland, la noblesse revint de ses préjugés contre l'idiome national. Elle goûta ce qu'il avait de frivole et de léger, de libre et de français. Stadion s'étonnait qu'un Allemand pût dire si joliment les choses, et les dames de l'aristocratie viennoise à qui Boufflers révélait les *Grâces*, s'enthousiasmaient pour l'auteur de ce charmant badinage; celui-là au moins, savait écrire pour le grand monde!

Winckelmann.

Klopstock et Wieland avaient goûté l'antiquité, sans trop la comprendre; Winckelmann la comprit. Il commit des erreurs; il recommanda l'allégorie; il assura que l'imitation des anciens était le seul moyen d'arriver à la perfection; il ne voyait dans le beau que la correction du dessin, la pureté de la forme, et il prétendait que le vrai beau est un, et non multiple. Mais son *Histoire de l'art dans l'antiquité* (1764), malgré ce qu'elle a d'étroit et d'incomplet, est une œuvre puissante, et quand Winckelmann ne serait ni un érudit ni un archéologue, il a été poète; il a parlé de l'art antique avec un enthousiasme passionné, avec une émotion pénétrante, en une langue noble, éloquente. Devant les grandes œuvres grecques il se croit transporté par la pensée en Grèce même et son âme pleine de respect semble s'élever et s'étendre. Ne disait-il pas qu'il suivait l'exemple du beau Belli qui, lorsqu'il parut pour la première fois sur le théâtre de Rome, déclara qu'il montrerait aux Romains ce qu'est la beauté et ce que peut la beauté, et qu'ainsi que Bllie,

lui, Winckelmann, désirait montrer comment on doit écrire et penser d'une façon digne de soi et de la postérité? Ne disait-il pas qu'il espérait que ses livres feraient honneur non seulement à la science allemande, mais à la langue allemande? On sait qu'il mourut prématurément en 1768, à Trieste, où il fut assassiné par un Italien qui voulait lui ravir des médailles d'or données par Marie-Thérèse, et qu'il naquit en 1717 dans cette petite ville de Stendal qui fournit à Henri Beyle son pseudonyme romantique et sonore.

Lessing.

Épris de l'antiquité comme Winckelmann, mais plus varié, plus moderne, abordant le théâtre avec succès et rendant son verdict sur ses contemporains, aussi grand par le caractère que par le talent, homme d'action et d'énergie au milieu d'une génération timide et sentimentale, opposant à la mauvaise fortune une virile gaîté, fier, indépendant, craignant de s'enchaîner, toujours animé d'une batailleuse humeur, trouvant, affermissant ses propres opinions lorsqu'il s'escrime contre celles d'autrui, mettant autant de joie que d'ardeur à défendre les idées qui lui semblent vraies, exerçant en maître cette critique vigoureuse et pénétrante qui seule pouvait, selon le mot d'un contemporain, purifier le goût allemand et devant à la critique, de son propre témoignage, quelque chose qui approche du génie, ouvrant presque en tous sens des voies nouvelles, tel a été Lessing.

Il naquit en 1729 dans la petite ville saxonne de Kamenz, où son père était pasteur, et il fit de très fortes études à l'école de Meissen dite de Sainte-Afra. Le directeur de l'établissement assurait que les leçons les

plus difficiles étaient un jeu pour l'élève et que ce cheval demandait double ration. Déjà, le critique perçait en même temps que l'érudit; ses professeurs le trouvaient curieux, railleur, impertinent. Envoyé en 1746 à l'Université de Leipzig pour étudier la théologie, il aima mieux suivre les cours d'antiquité classique. Honteux de ses façons gauches et de son maintien embarrassé, il se jeta dans le tourbillon de la vie; il apprit la danse, l'escrime, l'équitation; il fréquenta le théâtre; il écrivit des comédies, et l'une d'elles, le *Jeune Savant*, où il se moque de lui-même et du pédantisme de son âge, fut jouée avec succès.

De 1748 à 1755 il est tantôt à Wittenberg où il prend ses grades académiques, tantôt et le plus souvent à Berlin, versifiant des odes, chansons et épigrammes où il y a plus de malice que de poésie, traduisant des pièces étrangères, publiant un recueil consacré à l'histoire du théâtre, composant des drames comme le *Libre-penseur* et *les Juifs*, où il défend la cause de la tolérance, étudiant le Dictionnaire de Bayle, réhabilitant des théologiens d'autrefois que leur siècle avait à tort condamnés, rédigeant des articles sur les livres nouveaux. Bien qu'elle tâtonne encore, sa critique, judicieuse, perspicace, sévère, inspire déjà la crainte et l'estime. Il n'est ni pour Gottsched ni pour les Suisses, et il blâme également les deux partis; il persifle Gottsched; il reproche aux Suisses leurs alexandrins boiteux et leur dédain de la rime; il discerne les défauts du *Messie* de Klopstock. Il châtie, en 1754, avec une juste rudesse, un méchant traducteur d'Horace, le pasteur Lange. Enfin, il donne, en 1755, *Miss Sara Sampson*. Dans cette pièce, il s'inspire des modèles anglais, surtout de la *Clarisse* de Richardson et du *Marchand de Londres* de

Lillo. Mais il n'observe pas les trois unités. Il montre, comme on disait alors, que le casque et le diadème ne font pas le héros tragique; ses personnages, gens de moyenne condition, parlent en prose, non en alexandrins, et quelques-uns sont assez bien tracés : Mellefont, faible, flottant, inconséquent, et la Marwood, violente, passionnée, vindicative, « une nouvelle Médée ». Quelles que soient ses faiblesses, *Miss Sara Sampson* est, en date, la première tragédie bourgeoise de l'Allemagne.

En cette même année 1755 Lessing regagne Leipzig. Là, lorsqu'éclate la guerre, ce Saxon devient Prussien ou plutôt fritzien, ami du grand Fritz. Entraîné par Ewald de Kleist et par Gleim, il admire Frédéric et, dans sa préface aux *Chants de guerre d'un grenadier prussien*, il dit que les sentiments héroïques, le désir du danger, l'orgueil de mourir pour la patrie sont aussi naturels au Prussien qu'au Spartiate. Son style a désormais plus de nerf, plus de concision. Il réagit contre la langue fade et plate de ses contemporains, il vise au laconisme, et lorsqu'il publie *Philotas*, en 1759, c'est dans une prose brève et forte que s'exprime le héros de ce petit drame, un jeune prince plein d'ambition qui tombe aux mains des ennemis et qui se donne la mort pour les priver de l'avantage qu'ils prendraient sur son père.

Pareillement, les *Fables* qu'il fait paraître dans cette même année 1759, sont d'une extraordinaire brièveté. Lessing croit que les ornements sont contraires au but de la fable, et il veut qu'elle soit aussi courte et simple que possible, afin de mieux mettre en lumière la vérité morale qu'elle porte avec elle. C'est pourquoi ses fables sont en prose. Il a composé cinq dissertations sur ce sujet. Le maître du genre, selon lui, c'est Ésope qui

n'énonce que le nécessaire. Phèdre est prolixe parce qu'il écrit en vers. Quant à La Fontaine, c'est un conteur, non un fabuliste, et parce que le bonhomme dit qu'il a voulu « égayer » ses fables, Lessing prenant ce mot « égayer » dans le sens le plus étroit, assure que le poète français n'a d'autre mérite qu'un gai bavardage, que ses fables ne sont que de jolis joujoux. Comme si La Fontaine n'entendait pas — et telles sont ses expressions — par la « gaîté » un certain charme, un air agréable qu'on peut donner aux sujets les plus sérieux! Comme si la fable ésopique était la seule forme que la fable pût revêtir! Vous êtes orfèvre, monsieur Josse. Lessing demande aux fabulistes ses propres qualités, la concision, le trait épigrammatique. Mais la fable, ainsi comprise, et bien que Lessing y ait mis de l'esprit, de la finesse, de la profondeur, est vraiment trop sèche et trop nue; elle n'a plus rien de naïf, de naturel, de vivant; elle instruit et ne plaît pas, et, dès lors, est-ce la peine de faire une fable?

La même année que *Philotas* et les *Fables*, paraissaient les *Lettres sur la littérature du jour*. Lessing, de retour à Berlin, s'était associé, pour les publier, à Nicolaï et à Mendelssohn. Jamais sa critique n'a été plus perçante, plus impitoyable et plus salutaire, et quelle fraîcheur, quelle jeunesse d'accent, quel ton libre et belliqueux, quelle souplesse de style! Il rend hommage à Gleim et à Kleist. Mais il accable les mauvais traducteurs qu'il nomme des journaliers de lettres. Il accuse Gottsched d'avoir gâté le goût du public et compromis l'avenir du théâtre allemand en cherchant ses modèles chez les Français et non chez les Anglais. Il raille le séraphisme de Klopstock et ses chants religieux qui sont si pleins de sentiment que le lecteur ne sent rien

du tout. Il se moque du gentil babillage de Wieland, de son mysticisme éphémère, de ses *Sentiments d'un chrétien* où le jeune auteur fait des débauches d'imagination et défigure la langue des Saintes Écritures par des subtilités et de profanes allusions, de son *Plan d'Académie* qui foisonne d'inexactitudes historiques.

Ces *Lettres sur la littérature du jour* durèrent jusqu'en 1765, et, suivant l'expression d'un des rédacteurs, après avoir vécu comme l'impétueux Achille, elles s'endormirent comme le pieux Enée. Mais Lessing ne collabore que deux années à ce recueil. A la fin de 1760 il abandonne l'entreprise. Il se rend de Berlin à Breslau où il est secrétaire du général Tauenzien, et là, tout en rédigeant des rapports et en jouant avec fureur au pharaon, il prépare le *Laocoon* et *Minna de Barnhelm*.

Le sujet de *Minna de Barnhelm*, qui fut représentée pour la première fois en 1767, était tiré des événements contemporains : la scène se passait à Berlin après la conclusion de la paix d'Hubertsbourg, et l'auteur semblait avoir pris les personnages dans ses propres entours : le major de Tellheim, homme loyal, généreux, chevaleresque, délicat à l'excès, donnant de l'argent à la veuve d'un camarade bien qu'il soit pauvre, et renonçant à la main d'une riche héritière parce qu'il est pauvre; cette héritière, Minna de Barnhelm, raisonneuse, mais aimable, franche et finissant, en dépit de lui, par reconquérir ce Tellheim dont l'humeur un peu austère et misanthropique contraste avec son enjouement; les serviteurs du major, Just, fidèle comme un chien, et Werner, aussi dévoué que Just, moins vulgaire pourtant et réellement épris du métier des armes; Franziska, la soubrette espiègle et futée; l'hôtelier, curieux et cupide; un chevalier d'industrie, un Français, le lieutenant Riccaut de

La Marlinière. Aussi la pièce fut-elle saluée comme la première comédie originale de l'Allemagne. Les souvenirs de la guerre, Frédéric rendant justice à Tellheim parce qu'il est un roi à la fois grand et bon, l'officier prussien épousant la baronne saxonne, ce mariage scellant la réconciliation des deux peuples, tout ce que l'ouvrage avait d'actuel et de national fit alors le succès de *Minna*. Mais *Minna* a de plus éclatants mérites : la peinture des caractères, la simplicité du sujet, la structure savante d'une œuvre qui se déroule et se développe du premier acte au cinquième sans que faiblisse l'intérêt, une foule d'ingénieux détails et de piquants épisodes, un dialogue spirituel, rapide, varié.

Ce fut après son retour à Berlin, en 1766, que Lessing publia son *Laocoon*. Ici encore il est délimitateur. De même qu'il marquait dans ses lettres à Mendelssohn les différences entre la tragédie et l'épopée, de même qu'il distinguait dans un mémoire sur *Pope métaphysicien* la poésie et la métaphysique, de même dans le *Laocoon* — dont le sous-titre est *Des limites de la peinture et de la poésie* — il s'efforce d'établir les vrais caractères des arts plastiques et de la poésie. Il s'imagine, comme Winckelmann, que l'art grec n'exprimait pas les mouvements violents de l'âme. Mais Winckelmann assurait que le *Laocoon* du fameux groupe ne crie point parce qu'un cri serait contraire à cette grandeur et tranquillité d'âme qui se montre dans les œuvres de la sculpture grecque. Lessing combat l'opinion de Winckelmann. Il rappelle que les héros et les dieux d'Homère crient toujours lorsqu'ils sont blessés, et il affirme que l'auteur du Laocoon a été guidé, non par une idée morale, mais par le principe même des arts plastiques, par le principe de la beauté : cet artiste n'a pas voulu représenter la dou-

leur physique dans toute sa vivacité, il l'atténue et, de crainte d'enlaidir le personnage, il change le cri en soupir. A la vérité, ajoute Lessing, le Laocoon de Virgile crie. C'est que la poésie a d'autres lois que les arts plastiques; c'est qu'elle suit le développement d'une action dans tous ses moments successifs; le peintre et le sculpteur, par contre, ne peuvent saisir qu'un seul moment. Lessing montre ainsi que la poésie et la peinture ont chacune leurs procédés et leurs ressources; il montre que ses contemporains se trompent en prenant au pied de la lettre les mots d'Horace, *ut pictura, poesis*; il montre qu'Homère a fait œuvre de poète, et non œuvre de peintre, a transformé le coexistant en successif, a représenté des actions, et, par là, Lessing porte le coup mortel à la fausse poésie descriptive, « ce festin qui ne se compose que de sauces »; il fixe le caractère et l'objet de la poésie. Certes, il a commis des erreurs, et ses jugements sont parfois tranchants : il n'accorde aucune importance à la peinture de paysage; il sacrifie la poésie lyrique. Mais le *Laocoon* renfermait d'utiles vérités; il fut une révélation, et Gœthe témoigne qu'il se sentit, en le lisant, illuminé d'une soudaine clarté. Ce n'est qu'un fragment, la première partie inachevée d'un grand ouvrage, et Lessing avoue qu'il n'a pas composé un traité systématique, qu'il offre au lecteur les matériaux d'un livre plutôt que le livre. Néanmoins, malgré ses digressions et ses détours, il ne perd jamais de vue son sujet; tout ce qu'il dit se lie et se tient solidement, et nous voyons sa dissertation naître devant nous comme le bouclier qu'Homère fait naître sous nos yeux.

En avril 1767, Lessing était à Hambourg où s'organisait un théâtre que ses fondateurs qualifiaient de national. Il devait rendre compte de chaque représenta-

tion et former les comédiens et le public. Le 1er mai 1767, il donnait le premier numéro de la *Dramaturgie de Hambourg*.

Mais le directeur ne s'entendit pas avec les acteurs; les acteurs trouvèrent que Lessing ne les louait pas assez; le public regimba; à Pâques 1769, l'entreprise prit fin, et avec elle la *Dramaturgie* qui, après avoir paru deux fois par semaine, paraissait quand elle pouvait. Lessing disait que ses lecteurs étaient joliment attrapés : au lieu de conter des anecdotes et d'analyser les pièces en vogue, il dissertait sur la tragédie. Par là même, sa *Dramaturgie* devint une sorte d'esthétique théâtrale. Ne projetait-il pas de faire dans la dernière partie de son *Laocoon* une théorie de l'art dramatique?

Aristote est dans la *Dramaturgie* ce qu'est Homère dans le *Laocoon*, et Esope dans les dissertations sur la fable. Lessing avance que la *Poétique* du philosophe est aussi infaillible que les *Éléments* d'Euclide, et que la tragédie ne saurait s'éloigner d'un pas de la ligne tracée par Aristote, sans s'éloigner d'autant de son point de perfection. Il rappelle la définition qu'Aristote a donnée de la tragédie, et il prétend que les Français ne l'ont pas comprise, que, par suite, leur tragédie n'est pas la vraie tragédie.

Aristote écrit assez obscurément que la tragédie « opère par la pitié et la crainte, la purgation des passions de ce genre », en d'autres termes, qu'elle excite la pitié et la crainte, mais en même temps les purifie, les rectifie, les ramène à la juste mesure. Corneille, selon Lessing, a mal interprété ce passage; il étend la « purgation », la *katharsis*, à toutes les passions; donc, il n'a pas fait de tragédies qui méritent ce nom. Comme si la définition d'Aristote était un dogme absolu! Comme si ce qui plai-

sait aux Athéniens devait plaire également aux Français! Comme si le drame ne doit produire d'autre sentiment que la crainte ou la pitié, comme s'il ne doit pas produire le plaisir et ne peut pas provoquer l'admiration! En réalité, Lessing en veut à la tragédie française qui règne sur la scène allemande. Il ne cesse de l'attaquer; il s'acharne contre elle; il lui reproche le manque d'action, l'abus des discours, la pompe du langage. Mais s'il relève justement les faiblesses et les invraisemblances de *Rodogune*, a-t-il raison de traiter Polyeucte de fanfaron et de saltimbanque? Et, s'il n'a pas tort de critiquer les pièces de Voltaire, de railler l'ombre de Ninus qui dans *Sémiramis* sort de la tombe en plein jour devant une nombreuse assemblée, de trouver dans *Zaïre* moins de jalousie que dans *Othello*, de blâmer le caractère du Polyphonte de *Mérope*, n'est-il pas trop pointilleux, trop sévère sur certains points? Non qu'il soit ennemi des Français. Il n'a pas guerroyé contre leur comédie. S'il met Destouches au-dessus de Molière, il déclare que tout est action dans l'*École des femmes*, bien que tout y paraisse récit, et il défend le *Misanthrope* contre Rousseau, il apprécie délicatement Marivaux; il reconnaît Diderot comme son maître et le proclame un génie original qui trace des sentiers dans des contrées inexplorées, et l'esprit le plus philosophique qui depuis Aristote ait étudié le théâtre. Mais, dans les *Lettres sur la littérature du jour*, Lessing avait dit que le goût des Allemands les incline plutôt vers le théâtre anglais que vers le théâtre français, qu'ils veulent voir et penser, qu'ils préfèrent le grand, le terrible, le mélancolique, au joli, à l'aimable et au tendre, qu'ils aiment mieux le compliqué que le simple, que Shakespeare seul pouvait susciter des génies originaux et donner à l'Allemagne un théâtre national

et populaire. Il développe ces idées dans la *Dramaturgie*. Il assure que la galanterie a inspiré *Zaïre*, et l'amour *Roméo et Juliette*, que la tragédie française, comparée à la tragédie de Shakespeare, fait l'effet d'une petite miniature pour bague à côté d'une vaste peinture à fresque. Il va plus loin : Shakespeare ignorait Aristote, que Corneille a si bien étudié, et des deux poètes, c'est Shakespeare qui a le mieux réalisé les conditions de la vraie tragédie! Cependant, quelles que soient les exagérations de Lessing, il a dans la *Dramaturgie* discuté d'importants problèmes et semé des vues neuves, des aperçus féconds.

Pendant qu'il composait la *Dramaturgie*, il avait terrassé un nouveau Lange, le jeune Klotz, professeur, directeur de revues, élégant latiniste, mais superficiel et outrecuidant. Lessing le convainquit d'ignorance, d'intrigue, de mauvaise foi, et les coups qu'il asséna dans les *Lettres archéologiques* à ce charlatan d'érudition furent si rudes que le pauvre Klotz ne s'en releva pas.

Il eut alors l'idée d'aller en Italie et de remplacer à Rome Winckelmann, qui venait de mourir. Mais presque au même instant le prince héréditaire de Brunswick lui offrait la place de bibliothécaire à Wolfenbüttel; il accepta cet emploi qui convenait à ses goûts. Au printemps de l'année 1770, il entrait en fonctions.

Deux ans après, en 1772, paraissait *Emilie Galotti*. C'est l'histoire de Virginie transportée de la Rome antique dans une principauté d'Italie. L'héroïne, Emilie, fille d'Odoardo Galotti et secrètement aimée du prince Hector de Guastalla, doit le jour même épouser le comte Appiani. Le confident du prince, Marinelli, fait attaquer par des bandits la voiture où se trouvent Appiani, Emilie et la mère d'Emilie, Claudia : le comte périt; Emilie

sauvée est emmenée tout près de là, dans un château du prince. Une maîtresse d'Hector, la comtesse Orsina, avertit Odoardo, qui poignarde Emilie. La pièce a de graves défauts. Quel dénouement singulier ! Odoardo tue sa fille au lieu de tuer le prince, et c'est Emilie qui prie son père de la frapper ! Et Emilie qui ne hait pas Appiani, qui le nomme son bon Appiani et son cher comte, Emilie qui sait qu'Appiani vient de mourir assassiné, Emilie que sa mère Claudia regarde comme énergique et résolue, Emilie assure à Odoardo qu'elle craint la séduction, qu'elle a des sens, qu'elle ne répond de rien ! On loue ordinairement les caractères : Odoardo, rude et raide en sa vertu ; Appiani, mélancolique, simple et digne ; Claudia, vaniteuse et faible ; Orsina, brûlée d'une jalousie et d'un désir de vengeance qui la poussent au désespoir et au délire ; Marinelli, l'âme damnée de son souverain, courtisan souple et dénué de scrupule ; le prince, spirituel, aimable, frivole, ne connaissant d'autre loi que ses caprices et, pour les satisfaire, ne reculant pas devant un crime. Mais le dialogue est subtil et le style, dans sa précision, un peu froid. Les personnages ne parlent pas la langue de la passion. Se peut-il qu'Emilie mourante dise à son père qu'il a cueilli la rose avant qu'elle soit effeuillée par l'orage ? Toutefois, et en dépit de la *Dramaturgie*, cette œuvre, où Lessing observe scrupuleusement la règle des vingt-quatre heures, tient plus des pièces françaises que des pièces shakespeariennes. Elle offre des scènes logiquement liées, une action rapide, une exposition parfaite qui, selon le mot de l'acteur Schröder, annonce tout sans rien trahir, et elle provoque et provoquera ce que Lessing souhaite à tout ce qui est grand, une admiration qui doute et un doute qui admire.

La théologie remplit les dernières années de Lessing. Il avait, en 1773, commencé la publication de travaux et de documents inédits tirés de sa bibliothèque de Wolfenbüttel. De 1774 à 1777, il inséra dans cette collection les *Fragments d'un Anonyme,* au nombre de six. L'Anonyme était un professeur de Hambourg, mort récemment, Samuel Reimarus, qui niait la révélation, le passage de la mer Rouge, le caractère sacré de l'Ancien Testament et la résurrection du Christ. Cinq des *Fragments* parurent en 1777. Ils soulevèrent une tempête. Plusieurs théologiens entreprirent de réfuter l'Anonyme. Lessing riposta. Il lança contre le plus redoutable de ses adversaires, le pasteur Goeze, le pape de Hambourg, une suite de onze pamphlets qu'il intitula *Anti-Goeze.* Jamais il n'a été plus véhément et plus caustique; jamais sa dialectique n'a été plus habile, plus variée; tantôt il accable Goeze de railleries ironiques et d'invectives, tantôt il le pousse de questions et d'arguments, le serre de près, et comme il dit, le rencogne, l'accule. Un septième fragment de l'Anonyme, qu'il fit imprimer en 1778, déchaîna de nouvelles colères et, cette fois, le duc de Brunswick intervint. Lessing s'arrêta. Du moins il avait eu le mérite de distinguer entre l'esprit et la lettre du christianisme, entre la religion et la Bible, entre la doctrine de Jésus et les récits des évangélistes, entre l'enseignement du Christ et l'œuvre des théologiens; l'*Anti-Goeze* ouvrit la voie à la critique biblique.

Le théâtre lui restait. Il remonta sur son ancienne chaire. La pièce de *Nathan le Sage*, qui parut en 1779, est le douzième ou dernier numéro de l'*Anti-Goeze*, un enfant, comme il s'exprime, que la polémique aida à mettre au monde.

Boccace conte que le sultan Saladin, ayant besoin

d'argent, manda un riche Juif et lui posa une question captieuse : quelle est la véritable religion, judaïsme, islamisme ou christianisme? Le Juif répondit par un apologue. Il y avait jadis dans une famille de l'Orient une bague qui passait de père en fils, et celui qui la possédait héritait du domaine; elle vint aux mains d'un homme qui avait trois fils et les aimait également; il ne voulut léser aucun d'eux et il fit faire deux autres bagues qu'il pouvait à peine distinguer de la vraie; mais à sa mort, les trois frères, ayant chacun une bague, prétendirent à l'héritage, et personne ne put accommoder le différend, parce que personne ne reconnaissait l'anneau véritable. Le juif applique l'apologue aux religions, et Saladin se déclare content.

Lessing modifie légèrement le récit de Boccace. Il ajoute que la bague a la vertu secrète de rendre agréable à Dieu et aux hommes celui qui la possède, et le juge devant qui les trois frères se présentent, leur dit qu'ils doivent prouver par leurs actes qu'ils ont reçu la vraie bague, montrer par leur vie que ce talisman produit bonté, amour et sacrifice.

Il fallait placer l'apologue. Lessing mit l'action de sa pièce à Jérusalem au temps des croisades. Il disposait déjà de deux personnages, le juif qu'il appela Nathan, et le sultan Saladin. Il leur associa le templier Curt de Filneck. Ce chevalier, prisonnier sur parole, sauve dans un incendie la fille adoptive du juif, Récha, et à la fin du drame il se trouve que le templier et Recha sont les enfants d'un frère de Saladin et d'une chrétienne. Musulmans, juifs, chrétiens appartiennent donc à la même famille, et toutes les religions sont sœurs.

L'auteur a finement dessiné les caractères. Le patriarche auquel il prête plusieurs traits de Goeze, le patriar-

che au gros ventre, à la mine rubiconde, à l'air bienveillant, est intrigant, lâche, fanatique; il propose au templier d'espionner, d'assassiner Saladin, et s'il pouvait, il enverrait Nathan au bûcher parce que le juif n'a pas élevé Récha dans la religion chrétienne. Le brave frère lai qui porte dignement le nom de Bonafidès, a de la ruse dans sa candeur et, tout en exécutant les vilaines commissions du patriarche, il les fait échouer. La chrétienne Daja, qui désire marier sa jeune maîtresse et révèle au templier l'origine de Récha, est bornée, bigote, bavarde et pourtant sympathique. Le templier, hautain, ombrageux, irascible, irréfléchi, a les défauts de son âge et s'il est, de son aveu, un grossier Souabe, et si Daja le nomme un ours allemand, il mêle à sa rudesse quelque chose de noble et de chevaleresque. Les musulmans de la pièce, Sittah, Saladin, le derviche Al Hafi, ont aussi leur caractère : Sittah, bonne, douce, secourable, et toutefois avisée, malicieuse, conseillant à Saladin de tendre un piège au juif; Saladin, prodigue, exempt de préjugés, plein d'affection pour les siens; Al Hafi naïf, modeste, dégoûté des hommes, préférant à la charge de trésorier la solitude du Gange. Mais Récha est manquée. Elle aime de tout son cœur son père adoptif; elle a reçu de lui, dit-elle, la semence de la raison. Comment, dès lors, prend-elle pour un ange le Templier qui l'a tirée des flammes? Comment, même après la leçon que lui fait Nathan, se guérit-elle si vite de son exaltation? Comment ne s'aperçoit-elle pas de l'impression qu'elle produit sur le Templier?

Le juif Nathan est en revanche une des plus belles créations du théâtre allemand. Il a cruellement souffert. Sa femme et ses sept fils ont été brûlés par les chrétiens et, après avoir disputé contre Dieu, après avoir juré une

haine implacable au christianisme, après avoir pleuré trois jours et trois nuits dans la poussière et la cendre, Nathan a fini par entendre la raison qui lui disait doucement qu'il y a un Dieu. Il se relève en criant à Dieu : « Je le veux puisque tu le veux ». Et il pardonne, il rend le bien pour le mal, il reçoit Récha comme un présent de Dieu, quoiqu'elle soit fille d'un chrétien, et il l'éduque, il l'aime tendrement. C'est un sage, ainsi le nomme le peuple, et il est aussi bon que sage, aussi loyal que bon; Daja dit qu'il est l'honneur même; Al Hafi, qu'il est ouvert à toutes les vertus; le frère lai, qu'il n'y a pas de meilleur chrétien; le Templier et Saladin sollicitent son amitié. Avant tout, il est homme, et il voit dans les autres, non des chrétiens ou des juifs, mais des hommes. Qu'ils diffèrent par le teint et le vêtement, par le culte et la nation, qu'importe s'ils font le bien? Comme Saladin, il n'a jamais désiré que tous les arbres aient la même écorce. Il est juif pourtant, et il veut le paraître, il veut l'être, il rappelle Moïse Mendelssohn, et s'il a des caravanes sur toutes les routes du désert et des vaisseaux dans tous les ports, ne doit-il pas sa fortune à la ténacité de sa race? Et Lessing a eu raison de le faire juif. Il fallait éclairer, désabuser les chrétiens qui s'imaginent avoir le monopole de la vérité et qui se contentent du nom de chrétiens sans le justifier par leurs œuvres. Et comment leur mieux démontrer que toutes les religions peuvent pratiquer la vertu la plus haute, sinon par l'exemple d'un juif persécuté et honni, d'un juif que le Templier et Saladin commencent par traiter avec mépris?

Le hasard agit trop dans *Nathan* : la pièce présente des invraisemblances, et, là encore, la réflexion domine; là encore, la couleur manque; là encore trop de subtilité,

trop d'argutie. Aussi Lessing intitule *Nathan* « poème dramatique » et non pas « drame ». Mais si *Minna* et *Emilie Galotti* sont en prose, *Nathan* est en vers; l'auteur se sert, bien qu'assez gauchement, de cet iambique de cinq pieds qui devint promptement le vers dramatique, et, en dépit des chevilles, des répétitions de mots, des nombreux enjambements, l'expression a de la simplicité, de la franchise et parfois une agréable familiarité. C'est en ce sens que Gœthe parle de la naïveté du *Nathan*; dans cette pièce, Lessing s'abandonne et se laisse aller.

Les derniers ouvrages de Lessing — il mourut en 1781 — sont *Ernst et Falk* et l'*Education du genre humain*.

Dans *Ernst et Falk*, qui se compose de cinq dialogues, il s'attache à défendre la franc-maçonnerie, la vraie, non celle qui est, mais celle qui devrait être, celle que formeraient des hommes sages, élevés au-dessus de l'esprit de secte et de parti, unis dans l'amour et le culte du bien sous la loi de la raison.

L'*Education du genre humain* forme une série de cent aphorismes. Lessing y soutient que Dieu éduque les hommes peu à peu, qu'il leur a donné successivement plusieurs révélations, d'abord la notion d'un Dieu unique, puis la religion de Jahveh, puis le christianisme; mais après l'Ancien Testament et après le Nouveau viendra l'Evangile éternel, viendra un état meilleur, une époque de perfection où les mortels feront le bien pour le bien, où la raison sera maîtresse d'elle-même; ainsi l'éducation du genre humain ne se fait que lentement et par degrés; il est faux que la ligne droite soit toujours la plus courte, et la Providence marche, même quand on croit qu'elle recule.

Lessing n'a, du reste, d'un bout à l'autre de sa carrière, cessé de philosopher. Quelle était sa doctrine? Après avoir lu le *Prométhée* de Gœthe, il dit à Jacobi que Spinoza était son homme, et, dans plusieurs fragments, il assure que le monde est Dieu, que toutes choses existent réellement en Dieu et non hors de Dieu; il serait donc spinoziste. Mais, s'il incline vers Spinoza quand il spécule sur la nature de Dieu et ses rapports avec l'univers, il s'inspire de Leibnitz lorsqu'il traite de la vie et de la destinée de l'homme.

Il n'est pas poète et il avoue qu'il ne sent pas en lui la source vive et spontanément jaillissante, qu'il a besoin de pompes et de pistons pour tirer quelque chose de lui. Il est critique, et à tel point qu'il fait disserter les personnages de ses pièces au lieu de les faire agir. Mais, savant jusqu'aux dents, il joint à la science la pénétration, la sagacité, une dialectique adroite et fertile en ressources. C'est le prince des polémistes. Nul ne s'entend mieux à réfuter une erreur, à terrasser un adversaire par l'invincible puissance d'une argumentation qui met en œuvre le syllogisme et le dilemme, l'interrogation et le dialogue, l'apostrophe, la moquerie, la plaisanterie, les images, les métaphores, les comparaisons, tout ce qui peut animer les idées froides et abstraites, les colorer, leur donner la chaleur et la vie : si le critique se montre dans ses drames, le dramatiste se montre dans sa critique. C'est pourquoi ceux qu'il exécuta, Lange, Klotz, Goeze, sont immortels. Il manque parfois d'équité : il condamne de parti pris la tragédie française; il méconnaît les services que Gottsched a rendus au théâtre allemand; il jure sur la parole d'Aristote et prétend formuler les règles du goût; il se laisse entraîner par l'ardeur et par les nécessités de la lutte.

Abondant toujours dans son sens, possédé de la démangeaison d'objecter, discutant, distinguant, définissant à outrance, ergotant, épluchant, fort de sa logique, Lessing est tout raison et tout réflexion. Mais il fallait à la littérature allemande un homme comme lui, un homme franc et sincère qui, selon sa propre expression, dît aux gens en face ce qu'il avait à leur dire, dussent-ils en crever de colère; un homme qui, par l'âpreté de sa critique et par la fermeté de son jugement, fît triompher la vérité. Car Lessing a la passion de la vérité; il la cherche avec zèle, avec persévérance, et il a même plus de joie à la chercher qu'à la découvrir, comme le chasseur qui trouve plus de plaisir à courir le lièvre qu'à le prendre. N'a-t-il pas écrit que si Dieu lui offrait la vérité, il refuserait le cadeau, que la vérité n'est que pour Dieu et qu'il met au-dessus d'elle l'amour inquiet qu'elle inspire?

S'il n'est avant tout qu'un grand fragmentiste, sa critique, toute fragmentaire qu'elle est, fut dictée par une pensée généreuse de réforme et d'émancipation : il a tenté de créer une scène nationale et d'affranchir l'esprit allemand. Son style reste un modèle, et ce style, c'est lui : clarté, précision, netteté un peu sèche; pas d'ornements ni de mots à effet; des images qui renforcent le raisonnement et lui ajoutent du relief; une justesse frappante, une vigueur saisissante, des périodes ramassées, je ne sais quoi de fier, d'incisif, voir de sarcastique et d'amer en son laconisme. Lessing est le plus mâle des écrivains de son pays, et, avec ses défauts, un de ceux qui nous imposent le plus; ce rude et inlassable jouteur a quelque chose de martial, d'héroïque que n'ont pas les autres.

N'est-il pas d'ailleurs le représentant de l'*Aufklärung*

dans ce qu'elle a de plus noble et de plus élevé? A l'exemple de Lessing qui lui-même s'inspirait des Français, les écrivains de la seconde moitié du XVIIIe siècle se proposent de marcher en avant, de combattre les vieux préjugés, de répandre les « lumières », le bon sens, la tolérance, l'amour du bien public, de travailler à l'amélioration de l'homme, à l'avancement de la race, et c'est une des grandeurs du XVIIIe siècle allemand que ce désir du perfectionnement social, cet amour et cet espoir du progrès, cette foi dans l'avenir de l'espèce, cette idée de l'humanité planant au-dessus de toutes les distinctions du peuple et du culte.

Herder fut à cet égard le vrai continuateur de Lessing. Mais à Berlin même et en Prusse Lessing avait fondé comme une école. Trois hommes qui collaborèrent, comme lui, aux *Lettres sur la littérature du jour*, méritent d'être cités avec et après lui : Mendelssohn, Nicolai et Abbt.

Mendelssohn (1729-1786) a fait un *Phédon* qui manque de force ; mais il est érudit, sensible, judicieux, élégant.

Nicolai (1733-1811), Berlinois pur-sang, homme de lettres et homme d'affaires, libraire et auteur tout ensemble, pédantesque et prétentieux, disputeur et tranchant, fonda la *Bibliothèque allemande* et publia des romans. C'était le plus obstiné des rationalistes, le plus tenace des champions du bon sens, le plus zélé et le plus maladroit propagateur des « lumières » ; il combattit tous les novateurs et il eut l'art de soulever contre lui Gleim, Gœthe, les écrivains du *Sturm und Drang*, Kant et les romantiques ; il mourut sous le ridicule et les huées.

Abbt (1738-1766), célébré par Herder, est assez lourd et déclamatoire dans ses études sur *la mort pour la*

patrie et sur *le mérite*, saccadé, sautillant, obscur à force d'être concis dans ses articles des *Lettres sur la littérature du jour*; mais il avait l'esprit étendu, et, quoique professeur, il ne regardait pas, selon sa propre expression, l'Université comme l'univers.

De même qu'Abbt et Mendelssohn, Garve, Eberhard, Engel se rattachent à Lessing. Ils traitent des questions de morale et d'esthétique. Garve traduisit les *Offices* de Cicéron. Eberhard fit une *Nouvelle apologie de Socrate* qui déplut aux orthodoxes. Engel tenta dans ses *Idées sur la mimique* de compléter la *Dramaturgie*, et son roman *Laurent Stark* est écrit avec une légèreté de ton qui, suivant le mot de Schiller, est plus la légèreté du vide que la légèreté du beau.

Rappelons enfin un ami de Lessing, Weisse (1726-1804), traducteur de pièces anglaises, qui jugea pendant trente années, assez platement, les écrivains de l'époque dans la *Bibliothèque des belles-lettres* et qui publia l'*Ami des enfants* que notre Berquin prit pour modèle.

Le « Sturm und Drang » ou la période d'orage.

Pendant que Wieland s'opposait à Klopstock et que Lessing critiquait l'un et l'autre, une nouvelle génération d'écrivains entrait en scène et faisait une Révolution. C'est la génération du *Sturm und Drang* ou de la période d'orage. Son nom vient d'une pièce de Klinger, intitulée *Sturm und Drang* (1777), parce que tous les personnages du drame sont en proie à l'orage, à la poussée des passions.

Son programme était simple : s'affranchir des règles, ou, comme on disait, du livre de la règle, du pédantisme de Mamselle La Règle.

Le mouvement est imprimé par Hamann et Herder qui se rencontrent à Kœnigsberg. Des groupes se forment en même temps : le groupe du nord, — Gerstenberg, Mauvillon et Unzer ; — l'Union de Gœttingue ou le Bocage — Boie, Voss, Hölty, Miller, Leisewitz, les deux Stolberg et ses correspondants, Bürger, Claudius, Schubart ; — les poètes du Rhin, les gœthéens, Müller, Heinse, Wagner, Lenz, Klinger ; — les mystiques et les apôtres du sentiment, Lavater, Frédéric Jacobi, Jung-Stilling. Les deux plus grands parmi ces novateurs sont Gœthe et Schiller qui méritent une place à part.

Tous les « Stürmer », comme on les nomme, défendent la même cause, et les différences qui les séparent n'éclatent pas aux yeux du public qui attribue à Gœthe les œuvres de Lenz. Ils se ressemblent, du moins extérieurement, et ils se communiquent leurs plans. Leurs sujets, leurs héros sont les mêmes. Leur style a les mêmes caractères : emploi des formes et locutions populaires, élision, images et hyperboles, apostrophes et exclamations, répétitions voulues, expressions fortes et crues.

Ils frappent d'anathème les auteurs de leur temps qui n'ont suivant eux d'autre guide que la froide raison et que le démon de la poésie n'entraîne pas. Ils respectent Lessing et ils font grâce à Gleim qui les héberge et les aide de sa bourse. Mais, comme Mauvillon et Unzer, ils refusent tout talent à Gellert et l'accusent d'abâtardir les âmes. Ils méprisent Weisse. Ils méprisent Jean-Georges Jacobi. Ils méprisent Wieland, et Lenz, dans le drame aristophanesque des *Nuées*, le persifle comme une sorte de Socrate allemand qui corrompt la jeunesse.

En revanche, ils admirent Klopstock sans réserve et il peut leur dire

Vous êtes mes sujets et je suis votre roi.

Müller souhaite de rencontrer son regard, Schubart lit publiquement des passages de son *Messie*, Gœthe le vénère comme un oncle, Herder proclame sa gloire et recueille ses odes. Sa *République des Lettres* n'est-elle pas une vigoureuse protestation contre les règles? N'est-il pas un génie, et un génie plein d'originalité?

Ces mots *génie* et *originalité* reviennent dans les écrits de l'époque. Ils forment l'esthétique des novateurs. Le « génie » n'était jusqu'alors qu'un homme d'esprit et de bon sens; c'est maintenant, comme l'a dit Young dans son livre sur les œuvres originales, un homme extraordinaire qui croit en lui-même et dédaigne autrui. Lessing n'écrivait-il pas que le poète doit avoir l'inspiration et les dieux dans le cœur et que le génie n'a pas besoin de savoir mille choses que sait l'écolier? Hamann, Herder, Gerstenberg, Lavater soutiennent pareillement que les règles ne sont pas nécessaires au génie et que l'enthousiasme lui suffit. Aussi les écrivains de cette période sont-ils connus sous le nom de « génies » ou de « génies originaux ».

Ils reconnaissent toutefois qu'il y eut d'autres génies avant eux. Wood leur a révélé Homère, qui doit tout à lui-même ainsi qu'à la nature, et ils lisent, ils citent, ils traduisent Homère : Bürger essaie de mettre l'*Iliade* en vers iambiques et Stolberg la met en hexamètres.

Ils lisent les anciennes poésies anglaises recueillies par Percy, Bürger ne cesse de les feuilleter, et Herder, qui loue leur vigueur, ambitionne l'honneur de devenir le Percy de l'Allemagne.

Ils lisent Shakespeare dans les extraits de Dodd, dans les *Principes de critique* de Hume, dans la traduction de Wieland et ils l'admirent sur la foi de Young, qui l'égale aux plus célèbres des anciens et le félicite de ne con-

naître que le livre de la nature et le livre de l'homme. Gerstenberg assure que ses pièces sont des tableaux vivants de la nature morale tracés par la main inimitable d'un Raphael; Herder, qu'il n'y a pas d'auteur plus sublime; Lenz, qu'il crée de véritables hommes de stature colossale Tous ces jeunes gens sont *shakespearefest* ou versés dans Shakespeare comme d'autres sont *bibelfest* ou versés dans la Bible; mais ils imitent gauchement le grand Will et, sans se soucier des convenances du théâtre, ils ne font que dérouler un nombre infini d'événements et que promener leurs personnages d'endroit en endroit et de contrée en contrée. Vainement Lessing déclare qu'on passe d'un extrême à l'autre et qu'on doit respecter certaines règles, au moins celles d'Aristote; c'est dans ses lettres et ses conversations qu'il blâme Lenz, Klinger et Gœthe, qui donne dans son *Gœtz*, au lieu d'un drame, une biographie dialoguée et, au lieu de cordes, des boyaux remplis de sable.

Pas un jeune homme, dit alors un critique, qui ne shakespearise et ne sternise. Le « shandysme » se répand partout; on porte aux nues l'originalité de Sterne et sa sensibilité qui mêle toujours les larmes au rire. On traduit plusieurs fois le *Village abandonné* de Goldsmith; Herder tient son *vicaire de Wakefield* pour un des plus beaux livres qui soient en aucune langue, et Gœthe, à Sesenheim, compare la famille Brion à la famille du pasteur Primrose.

La nouvelle école penchait donc vers les Anglais. Elle n'eut pas les mêmes tendresses pour les Français. Elle attaqua Voltaire, ce Voltaire que Lessing avait déjà malmené tout en souhaitant de l'égaler; Herder le qualifie de vaniteux et impudent écrivain; Gœthe l'accuse de diffamer les majestés et de se conduire envers Shakes-

peare comme un véritable Thersite; Wagner le traite de polygraphe. Seuls, Mercier, Diderot, Rousseau trouvent grâce devant les « Stürmer ». Ils s'engouent de Rousseau autant que de Shakespeare, et il y avait quelque affinité entre l'âme allemande et l'âme de ce rêveur qui donnait à ses paradoxes l'appareil de la logique, défendait l'existence du Grand Être, retraçait avec chaleur les détails de la vie bourgeoise et intime. Lenz le nomme le divin. Klinger le proclame son guide et le guide de la jeunesse. Heinse se dit un « rousseauiste raffiné ». Herder ne parle de l'*Emile* et de la *Nouvelle Héloïse* qu'avec enthousiasme. Sans l'*Héloïse*, le *Werther* de Gœthe aurait-il vu le jour? Schiller n'écrivait-il pas que Rousseau était trop noble pour ce monde et qu'après sa mort, après les indignes persécutions qu'il a subies, il est remonté vers les anges, ses frères, qu'il avait quittés?

Nature, nature, ce cri poussé par Rousseau se répète dans les œuvres de cette génération. Cette nature que Lessing et Winckelmann avaient dédaignée, cette « mère nature », on la regarde avec amour, sans se lasser, et on jouit d'elle délicieusement; comme Rousseau, comme Saint-Preux, on recherche les lieux déserts, les endroits sauvages des bois où, selon le mot du philosophe, rien n'annonce la servitude.

Le pastorale renaît. On souhaite de revenir à l'âge d'or, de goûter les plaisirs purs de l'homme des champs. Combien de personnages de nos « Stürmer » désirent, comme ceux de Rousseau, vivre heureux et ignorés dans un coin de la terre!

On ne se borne pas à ces vœux candides. On s'insurge contre la société, contre la loi qui, suivant l'expression de Schiller, force l'aigle à marcher comme une limace. *Liberté* est encore un des mots d'ordre de l'épo-

que, et ce mot, a dit Gœthe, sonne si bien qu'on ne pourrait s'en passer lors même qu'il exprimerait une erreur. Klinger se sert d'un cachet qui représente un oiseau échappé de sa cage avec la devise en français : *La liberté fait mon bonheur*. On fronde le pouvoir. On qualifie de coquins les ministres et les hauts fonctionnaires. On voue les tyrans à la mort. On s'élève contre toutes les conventions. Le Werther de Gœthe maudit l'orgueil de la noblesse. Le Jules de Leisewitz ne voit dans l'honneur que la fantaisie de quelques fous. Le Ferdinand de Schiller assure que le ciel a écrit dans les yeux de Louise : *Cette femme est pour cet homme*, et que ces mots ont plus de prix que son blason. Avant tout, il faut être homme. Un personnage du *Gœtz*, le frère Martin, se plaint des vœux qu'il a prononcés. Le Jules de Leisewitz s'écrie qu'on doit obéir aux règles de la nature, non à celles d'Augustin, et son abbesse de Sainte-Claire parle des gémissements que les couvents répètent depuis tant de siècles.

Le cœur est la seule autorité qu'on reconnaisse et Rousseau ne voulait pas d'autre maître. Frédéric Jacobi ne veut entendre que la voix du cœur. Gœthe, dans les *Lettres d'un Pasteur de village*, affirme que la religion, chose du cœur, ne peut se démontrer et se formuler. On oppose Werther à Albert, l'homme sensible, l'homme dont l'âme s'émeut et s'épanche à l'homme froid qui n'a que du bon sens, et ce contraste fait le fond des œuvres de Klinger, de Lenz et de Gœthe. Les jeunes écrivains furent donc aux rationnalistes ou *Aufklärer* ce que Rousseau était à Voltaire. Ils préféraient aux lumières de la raison les révélations du sentiment. De toute parts fleurissent les belles âmes. Plus que jamais les larmes sont à la mode. La mélancolie devient une jouissance,

une volupté piquante. L'amour s'empreint d'une douce tristesse et se mélange de pleurs et d'invocations à la lune.

Pourtant cette génération sentimentale aspire à l'énergie. Ces faiseurs de livres dédaignent les livres. Ils se moquent des hommes de plume, des savants en *us*, des gratte-papier, des barbouilleurs d'encre. Leurs héros sont des hommes de main, des personnages tout d'action auxquels ils prêtent leur fiévreuse ardeur. Herder voudrait réformer la Livonie; Lenz, organiser l'armée weimarienne; Klinger, combattre en Amérique. On cultive avec passion les exercices physiques. On souhaite de déployer toutes les activités de l'âme et du corps, d'étendre son être le plus possible. Le « génie » ne doit pas seulement produire de grandes œuvres; il doit être robuste, agile, découplé.

Les « Stürmer » eurent des ennemis, Kästner, Nicolaï, l'ironique Lichtenberg, ce malicieux commentateur des gravures d'Hogarth, et Merck, auteur de petits récits spirituels et froids, critique subtil et perçant qui conseilla Gœthe et dit aux « génies » des choses dures et vraies. Aujourd'hui encore, il est aisé de railler les « Stürmer », leur orgueil, leurs fougueuses déclamations, les « monuments » qu'ils s'élevaient les uns aux autres, leurs extravagances de tout genre. Mais cette génération de 1770 avait grandi pendant la guerre de Sept Ans; elle en avait reçu comme un besoin d'indépendance et une sorte de fierté martiale. Elle sut peindre vivement ses vives émotions et reproduire avec fraîcheur, avec éclat les idées qui la travaillaient. Elle goûta le moyen âge et le XVIe siècle. Herder vante le recueil des *Minnesinger de la période souabe* publié par Bodmer; Klopstock juge qu'il renferme de l'or, et, après l'avoir lu, les bardes de Gœttingue composent à l'envi des chants d'amour.

Voss recommande aux poètes d'exprimer dans la langue de Hans Sachs ce qu'ils sentent. Gœthe remet en honneur le cordonnier-poète et entreprend de faire revivre la figure du docteur Faust qui séduit également Klinger et le peintre Müller. Dans ses *Feuilles éparses* Herder étudiera Ulrich de Hutten. *Deutschheit emergirend!* a dit Gœthe plus tard : les sentiments allemands commencent à émerger, et lui-même, au témoignage de Stolberg, brûle alors d'une flamme patriotique. Ce Stolberg, voyant une garnison française à Strasbourg — en 1775! — ne prédisait-il pas que le Rhin redeviendrait allemand?

Il faut maintenant apprécier plus en détail les principaux écrivains qui prirent part à ce beau et grand et hardi mouvement d'émancipation qu'on appelle le *Sturm und Drang*.

Herder.

Hamann (1730-1788), le mage du Nord, est en ses « feuilles sibyllines » étrange, confus, obscur; sa science l'écrase; mais, par instants, des vues grandioses percent, comme les vives lueurs de l'éclair, les ténèbres mystérieuses dont s'enveloppe sa pensée. Il voit dans les sens et les passions la source de la vraie poésie; il oppose à la froide poésie de la réflexion une poésie fraîche, colorée, vivante; il recommande la Bible et la littérature orientale; il prédit une révolution des esprits : plus de règles, mais de l'originalité et du génie, voilà, selon Hamann, ce qu'il faut désormais.

Herder reproduit les idées de Hamann; mais il débrouille leur chaos, il leur donne un tour plus alerte et une expression plus claire. Il fut, avec Klopstock, le

grand excitateur des jeunes écrivains; tout, disait-on, herderisait en prose ou klopstockisait en vers.

Né en 1744 à Mohrungen, dans la Prusse orientale, fils d'un maître d'école, familier du diacre Trescho qui éveilla en lui la première étincelle, Herder montra de bonne heure le désir de savoir et une ardente sensibilité, une irritabilité maladive, une aigreur de caractère qui se trahit toujours dans ses écrits comme dans sa conduite. Emmené à Kœnigsberg par un chirurgien de l'armée russe, Schwartz Erla, dont il rédige la thèse latine, il fait ses études de théologie tout en donnant des leçons au collège Frédéric; il suit les cours de Kant; il fréquente Hamann. Nommé, sur la recommandation de Hamann, professeur à l'Ecole cathédrale de Riga, il passe dans cette ville, « sorte de Genève à l'ombre de la Russie », quatre années, les plus belles de sa vie. Il prêche comme cet orateur de Dieu dont il trace le portrait, simple, grave, enseignant la morale et non le dogme. Il critique les livres nouveaux. Il publie (1767 et 1768) ses *Fragments sur la littérature*, et ses œuvres ne sont, en effet, que des fragments : il n'a pas pris le temps de les polir et de les limer; inquiet, impatient, échauffé, il ne sait, de son propre aveu, unir à l'enthousiasme du génie le flegme de l'homme d'esprit.

Les *Fragments* devaient servir de supplément aux *Lettres sur la littérature du jour*. Employer des idiotismes et non des expressions rebattues, fouiller dans les entrailles de la langue, violer la loi et la règle, voilà ce qu'exige Herder de l'écrivain. Il se moque des poètes de son époque qui copient les Orientaux et les Grecs; non, c'est l'art qu'on doit ravir aux étrangers, l'art d'imaginer, l'art d'habiller sa pensée; il faut, non les copier, mais les traduire sans ornement ni fard, péné-

trer dans leur âme, connaître leur histoire, leur religion, leurs préjugés nationaux. Il s'étonne qu'on puisse regarder le latin comme le but suprême de l'éducation et il l'accuse de former des hommes impropres à la vie pratique et d'étouffer l'originalité de la pensée. Écrit en une langue pétillante — c'est le mot de Hamann — en une langue hachée et remplie de ces idiotismes chers à Herder, les *Fragments* eurent une grande influence. Bürger, Stolberg, Voss traduisent en vers les poèmes homériques; Frédéric Schlegel esquisse l'histoire de la poésie grecque; les « Stürmer » jettent à pleines mains dans leurs œuvres les expressions énergiques et colorées; tous répondent à la voix vibrante de Herder et à ses appels chaleureux.

Les *Sylves critiques*, qui parurent en 1769, se rattachent au *Laocoon*. Elles se composent, comme les *Fragments*, de trois recueils. Dans le premier, Herder soutient que la poésie est une peinture, une « énergie », et qu'il ne faut pas condamner la poésie descriptive. Dans les deux autres recueils il achève la défaite de ce Klotz déjà mis à mal par Lessing : il objecte à Klotz, qui reprochait à Homère quelques traits de grossièreté, qu'il faut voir le poète grec dans le costume de son siècle, l'entendre dans la langue de sa nation, le sentir dans sa nature grecque.

Une fâcheuse polémique s'engage alors entre Herder et Klotz. Il quitte Riga; il se rend en France par la Baltique et la Manche; il débarque à Paimbœuf et, après avoir passé quelques semaines à Nantes, arrive au mois de novembre 1769 à Paris où il ne remarque que luxe et que vanité. Une lettre d'un ami le rappelle en Allemagne : on lui offre d'accompagner pendant trois ans à travers l'Europe le fils du prince-évêque d'Eutin. Il court à Eutin; il suit son élève à Strasbourg. En route,

à Darmstadt, il se fiance avec une jolie et sentimentale Alsacienne de Riquewihr, Caroline Flachsland. Mais à Strasbourg, où il reste du 4 septembre 1770 au 4 avril 1771, il se sépare du jeune prince d'Eutin et se fait inutilement opérer, non sans de cruelles souffrances, d'une fistule lacrymale à l'œil gauche. Nommé premier pasteur de Bückebourg par le comte de Schaumbourg-Lippe, il lance en 1773 son étude sur *Ossian*.

Selon Herder, plus un peuple est sauvage et par suite vivant et libre, plus ses chants ont de vie et de liberté, de mouvement et d'action. Il loue donc la vigueur des chants sauvages, leur rude et simple grandeur, leur naturel, leur « libre jet », et il se plaint que la poésie des peuples civilisés ne soit qu'un devoir d'élève et un exercice d'école. Pourquoi ne pas prendre à la poésie des sauvages ainsi qu'à la poésie populaire, sa franchise, ses saillies, ses heureuses audaces? Et le voilà qui cite et appelle à son aide tous les vieux chants populaires, et on croirait qu'ils accourent à sa voix de tous les points du monde, de Laponie, d'Esthonie, de Lithuanie, de Pologne, d'Ecosse, d'Allemagne. Il montre qu'ils représentent ce que le peuple a devant les yeux et comme sous la main, l'existence même de ce peuple et un monde qui vit. Il conclut qu'on doit simplifier la poésie, la déshabituer de la manière raffinée d'Horace et, pour la réformer et la mettre en une meilleure voie, étudier Ossian, la poésie des scaldes, les chants des sauvages, les lieds populaires. Herder dépassait la mesure. De même que Rousseau cherche chez les sauvages le modèle du contrat social, de même Herder prétend retrouver chez eux une poésie supérieure à celle des peuples civilisés. Mais il avait appelé l'attention des contemporains sur la poésie des âges primitifs et sur le chant populaire. Il leur avait

appris à goûter le simple et le naturel. Le lied fut désormais en honneur. L'ode florissait au milieu du XVIIIe siècle et il semblait, dit alors un critique, que les poètes n'eussent rien à faire ici-bas qu'à traduire Horace. Herder ne ruina pas le prestige de l'ode, mais il l'affaiblit. Si les poètes de Gœttingue firent encore des odes, ils abordèrent le lied et visèrent à toucher le peuple en lui parlant sa langue, en lui parlant, comme voulait Herder, de ce qu'il voit et de ce qu'il sent. Après avoir lu l'*Essai sur Ossian*, Bürger refondait une de ses poésies parce qu'elle n'avait pas le ton naïf et sincère recommandé par Herder; il assurait que Herder l'avait convaincu, que sa ballade de *Lénore* répondrait à la doctrine de Herder, et, dans un article qu'il intitulait *Effusion de cœur sur la poésie populaire*, il disait que la muse allemande devait, non faire de savants voyages, mais rester à la maison et y apprendre le catéchisme de la nature, qu'il fallait lire et étudier les vieux chants populaires, que lui-même avait souvent au crépuscule prêté l'oreille aux accents enchanteurs des ballades et des chansons, soit sous les tilleuls du village, soit au lavoir, soit aux veillées des fileuses.

La même année que l'*Étude sur Ossian* paraissait l'étude sur Shakespeare. Ce qui frappe et attire Herder dans le poète anglais, c'est l'élément populaire. Il assure que tout théâtre doit être national, que la tragédie française est, non l'héritière, comme elle prétend, mais la poupée, le singe de la tragédie grecque et une statue sans vie, qu'un peuple n'a de drame à lui que si ce drame se conforme à son histoire, à son esprit, à ses mœurs et à ses traditions. Herder juge donc que Shakespeare a créé des hommes du Nord et il le qualifie de créateur; chaque pièce du tragique anglais est un « événement », un monde en petit.

En 1776, grâce à Gœthe, Herder était nommé premier prédicateur à Weimar. Il y passa le reste de sa vie et il y mourut en 1803. Jusqu'au dernier jour, ses œuvres témoignent de sa pénétrante et profonde intelligence. Il développe le plus souvent les idées de sa jeunesse. C'est ainsi qu'il fait paraître en deux volumes des *Chants populaires* qui furent republiés plus tard par Jean de Müller sous le titre un peu subtil et précieux de *Voix des peuples*, et ses traductions sont des modèles : il prend le ton qui sied à chaque peuple et à chaque époque. Même son poème du *Cid*, bien que translaté de la prose française de Tressan, donne l'impression de l'original espagnol.

Il rêvait une histoire de l'humanité, et il y préluda par un mémoire sur l'*origine du langage* où il soutient que le langage est inséparable de la raison, par un travail intitulé *Le plus ancien document du genre humain* où il rapproche le premier livre de la Genèse des traditions cosmogoniques de l'Orient, par une étude sur l'*Esprit de la poésie hébraïque*. Comme à son ordinaire, il est, dans ce dernier ouvrage, hardi, précipité; il néglige les détails et tranche les difficultés avec une superbe désinvolture; mais la poésie biblique eut désormais place et rang dans l'histoire littéraire.

De 1784 à 1791 parurent les *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*. Il s'arrête au milieu du XIIIe siècle et des assertions hasardées se mêlent trop souvent à des pages d'une grande élévation et d'une vraie beauté. S'il rend hommage à la Grèce, il juge Rome avec rigueur, lui reproche d'avoir détruit les Etrusques et semé partout le ravage et la mort; il regrette qu'elle ait vaincu Carthage et que la louve ait dompté le chacal; il s'indigne que le christianisme soit

devenu une poupée sans âme ; il traite les croisades de folie. Mais, avant de parler de l'homme, il décrit l'univers, expose les éléments de la civilisation, proclame l'influence que le lieu, le temps, le caractère des peuples ont eue sur les événements.

Dans ses *Lettres sur l'humanité* et dans l'*Adrastée* il passe en revue quelques figures de l'histoire politique et littéraire.

Mais ses dernières années n'ont pas l'éclat et l'attrait des premières : son humeur s'assombrit; il prend à l'égard de la poésie contemporaine une attitude rechignée et hostile; il combat la philosophie kantienne; il se fait l'avocat d'une morale étroite ; il préfère à *Wilhelm Meister* les romans d'Auguste Lafontaine. Toutefois, ce grand esprit, cet océan, comme le nomme Jean-Paul, demeurait inépuisable en réflexions profondes, en aperçus ingénieux et en idées généreuses, appréciant avec sagacité les événements présents et passés, affirmant sa foi dans le progrès, espérant la victoire de l'humanité, condamnant toute révolution et louant les principes de la Révolution française, parlant de la France républicaine tantôt avec horreur, tantôt avec admiration. Il ne cessa jamais de fermenter et il fut un ferment pour son époque. Aujourd'hui encore il exerce une action puissante. Critique merveilleux, non seulement savant, mais plein d'imagination, tout à fait propre à éveiller les esprits, habile à pénétrer le sens des œuvres et à entrer dans la pensée des auteurs, à se familiariser, à s'identifier avec les sentiments des peuples et des races, à enchaîner, comme il disait, ce Protée qu'on appelle le caractère national. Il fut le premier à comprendre que le meilleur commentaire des poètes, c'est leur pays et leur ciel ; il fut le premier à recommander de les situer toujours dans leur temps.

L'Union de Gœttingue.

L'Union de Gœttingue eut pour organe l'*Almanach des Muses de Gœttingue*, fondé par Boie et Gotter. Ecrivain de mince mérite et amateur plutôt qu'écrivain, Boie était homme de bon sens, de goût et de cœur. Il ressemble a son ami Gotter par beaucoup d'endroits. Tous deux préféraient les littératures étrangères aux littératures classiques; tous deux regardaient la poésie comme un léger badinage auquel devaient se mêler les leçons d'une philosophie mondaine; tous deux prisaient avant tout un style correct et agréable. Encouragés par Kästner, Boie et Gotter publièrent leur *Almanach* sur le modèle de celui de Paris. Le premier volume, celui de 1770, n'offre rien de saillant. Mais Gotter quitta Gœttingue et Boie dirigea seul le recueil. Le volume de 1771 fut supérieur à celui de 1770, quoique l'ancienne école y règne en souveraine. De jeunes talents se montrèrent dans le volume de 1772; on y voyait pourtant à côté d'eux les partisans des vieilles formules. Le volume de 1773, auquel collaborèrent Klopstock et ses disciples, eut un vif succès. Celui de 1774 marque la rupture : combien la *Lénore* de Bürger et les vers de Gœthe, de Stolberg, de Voss l'emportent par l'originalité, par la vigueur, par le ton sincère et passionné sur les productions de Gleim et de Ramler si chétives et pauvres dans leur pompeuse élégance!

Les pourvoyeurs principaux de l'*Almanach* étaient des étudiants de l'Université de Gœttingue que Boie avait groupés autour de lui. Une fois par semaine ils se réunissaient pour lire leurs poésies et chacun faisait ses observations. Un curieux incident transforma ce cénacle.

Le 12 septembre 1772, par une belle soirée, au clair de lune, six de ces étudiants, Voss, Hölty, Hahn, les deux cousins Miller et Wehrs, se promenaient dans la campagne. Ils avisèrent un gros chêne et, leur chapeau couronné de feuilles, les mains entrelacées, ils dansèrent autour de l'arbre, invoquant la lune et les étoiles comme témoins de leur union, jurant de s'aimer toujours, de se juger mutuellement avec la plus grande franchise, de tenir exactement leurs séances littéraires, de célébrer chaque année par leurs vers cette solennelle soirée.

Ainsi fut fondée l'*Union de Gœttingue*. La poésie à laquelle elle se voue est la poésie klopstockienne. Au retour de leur excursion, ces jeunes enthousiastes décernent à Boie le nom de Werdomar, du barde qui mène le chœur dans la *Bataille d'Hermann*; ils s'affublent de noms germaniques; ils appellent leur Union le *Hain* ou le Bocage, — cette poésie nationale que Klopstock oppose à la « colline », c'est-à-dire à la poésie grecque — et le chêne sous lequel ils ont prêté serment est pour eux le chêne de Braga. Klopstock est le dieu de l'Union, et, comme lui, elle veut chanter la patrie et la religion. Elle reconnaît tacitement pour son chef, non pas Boie au goût trop français, mais Voss, le fervent admirateur de Klopstock. Elle déclare la guerre à Wieland. Le 3 octobre, à un repas d'adieu, ses membres portent leur premier toast à Klopstock comme à leur souverain et conspuent Wieland, l'empoisonneur public. Quelques jours plus tard se présentent dans le cercle poétique les deux frères Stolberg, Christian et Frédéric, des hommes, dit Voss, que Klopstock aime et estime, des hommes pleins de feu et de vertu, pleins de l'Allemagne. Ils sont, le 19 décembre, reçus en cérémonie. Par eux, le Bocage entre en relations avec Klopstock qui envoie à ces jeunes patriotes les

bonnes feuilles des derniers chants du *Messie*. En retour, les jeunes patriotes font remettre à Klopstock par les Stolberg un volume qui renferme leurs meilleures poésies, ils le prient d'être leur juge, et Klopstock leur répond qu'il est content. Aussi, le 2 juillet 1773, nouvelle manifestation en l'honneur de Klopstock : c'est son jour de naissance; ils portent sa santé avec celle de Luther, celle de Hermann-Arminius, et, pour marquer leur haine de Wieland, ils déchirent un exemplaire de l'*Idris*, le piétinent, le jettent au feu, ainsi que le portrait du frivole poète qu'ils arrachent de l'*Almanach des Muses* de Leipzig. L'année suivante, à la même date, ils vont en pèlerinage au chêne de l'Union et brûlent derechef l'image de Wieland.

Mais les deux Stolberg quittèrent Gœttingue. Vainement un commerce de visites s'établit entre Klopstock et ses admirateurs. Vainement Boie et Voss allèrent lui rendre hommage à Hambourg. Vainement il se fit recevoir dans l'Union et vainement, lorsqu'il passa par Gœttingue, il demeura tout un jour — le 19 septembre 1774 — avec les bardes et leur exposa de grands et vagues desseins de réforme littéraire. Les membres du Bocage durent entrer dans la vie pratique. Peu à peu tous s'éloignèrent de Gœttingue et le *Hain* fut dissous. Boie abandonna l'*Almanach des Muses* à Voss qui devenait son beau-frère, et l'*Almanach* ne servit même pas de rendez-vous aux amis dispersés. Hölty mourut en 1775, et Hahn, en 1779. Leisewitz et Martin Miller semblaient épuisés. Frédéric Stolberg resta le collaborateur de Voss; mais la Révolution française les sépara, et lorsque Stolberg se convertit au catholicisme, Voss rompit brutalement avec lui.

Jean-Henri Voss (1751-1826), petit-fils d'un serf du Mecklembourg, ne cessa pas d'être paysan, et toujours il

eut quelque chose de dur et de sec. La plupart de ses pièces lyriques sont embarrassées, nuageuses, chargées de réminiscences klopstockiennes. Son *70e anniversaire* et sa *Louise* offrent de jolis traits, de gentils et touchants épisodes. Voss a découvert la poésie du presbytère. Mais il a trop de détails oiseux, et ses personnages, qui se ressemblent tous, ne font que vanter la bonté du Seigneur et que boire sous la tonnelle le café, « boisson du Maure ». Avant tout, il est le traducteur d'Homère et on lit, on loue encore son *Odyssée* (1781). Il a tâché de translater exactement le texte, vers par vers, phrase par phrase; il a su fréquemment attraper un ton naïf et vrai, un coloris original; les mots qu'il a créés, non sans hardiesse, des mots comme *waldumschattet* et *rossnährend* — on en compte près de quatre-vingts — rendent très bien les épithètes grecques, et son hexamètre est très supérieur à celui de Klopstock.

Frédéric Stolberg (1750-1819) fut le chevalier de l'Union. Le passé héroïque de l'Allemagne, le donjon couvert de mousse, la châtelaine qui soupire pour un obscur damoiseau, un vieux guerrier qui donne à son fils une lance trop lourde pour son bras, un enfant qui se sent digne de ses aïeux et qui demande à son père une épée, voilà des sujets que Stolberg a traités dans ses poésies lyriques avec assez de bonheur en une langue forte et fière. Il aime la nature et il veut aller sur sa trace, il veut qu'elle le guide par la main comme s'il était un enfant à la lisière. Il célèbre la mer et il écoute avec ivresse son chant de sirène. Mais il abuse de l'aigle et du faucon, des effets de lune, des éclairs, du tonnerre et du frisson poétique. Il subit trop longtemps l'influence périlleuse de Klopstock. Son talent n'a pas progressé; ce qu'il a fait de meilleur date de sa jeunesse et l'histoire

littéraire néglige le catholique fervent et le gallophobe qui maudissait la Révolution et nommait les Français les Huns de l'Ouest.

Martin Miller (1750-1814) n'a été qu'un fabricant de romans filandreux et son verbiage sentimental est aujourd'hui insupportable. Mais son *Siegwart* (1776) eut un prodigieux succès et Schubart le regardait comme un magnifique tableau. Il est plein de larmes, tous les personnages pleurent, et avec eux l'Allemagne pleura. Quelques-unes de ses poésies d'un ton simple et facile lui ont survécu et Bürger le tenait pour le meilleur lyrique du Bocage.

Hölty (1748-1776), dégingandé, négligé dans sa mise, timide, distrait, naïf, avait de bons yeux bleus et un doux sourire. Il aimait à s'étendre sur l'herbe au fond d'un bois ou sur une meule de foin et à rêver paresseusement. Sa vie fut courte, et le grand attrait de sa poésie, c'est ce qu'elle a de mélancolique et de résigné. Sans doute, il parle trop de tombes et de cimetières. Mais il fait de touchants retours sur lui-même. Il attend sans effroi cette mort qu'il sait prochaine et il prie ses amis de suspendre, quand il ne sera plus, sa petite harpe derrière l'autel, au mur où brillent les couronnes funéraires des jeunes filles qui, comme lui, ont trop tôt disparu. Il a chanté les joies innocentes de l'enfance et ses rêves d'amour avec une grâce délicate et une candeur charmante : les femmes sont pour lui des anges qui font de la terre un paradis. Il a chanté la campagne, les épis qui tombent sous la faucille et les fleurs bleues qui tremblent aux chapeaux des moissonneuses. Il a chanté la nature et s'il s'écrie dans des pièces populaires qu'il faut couronner de fleurs les tonneaux et tirer le vin sans jamais s'assombrir et se tourmenter de chimères,

c'est que le rossignol vient, c'est que le seigneur Mai dénoue la chevelure des forêts, c'est que le vallon verdit, que la prairie s'émaille de muguets, que les fleurs germent aux arbres des jardins. Lenau ne dit-il pas que le printemps pleure encore la mort de Hölty, son poète?

Leisewitz (1752-1806) est un de ces auteurs qui n'ont fait qu'un ouvrage. Son drame, *Jules de Tarente* (1776) l'épuisa, le vida. Correct, clair, un peu froid, Leisewitz a pris *Emilie Galotti* pour modèle : peu de personnages, de courts monologues, l'unité de temps. Quelques passages toutefois sont marqués d'un accent shakespearien. En somme, et bien que Merck regarde les caractères comme des squelettes recouverts d'une riche diction, *Jules de Tarente* est une œuvre distinguée. Mais on ne s'étonne pas que les acteurs de Hambourg lui aient préféré les *Jumeaux* de Klinger où il y a plus de passion et de fracas.

Bürger (1748-1794), le grand balladiste, fut l'ami des poètes de Gœttingue; il assistait parfois à leurs séances; il leur soumit sa *Lénore* et accepta leurs corrections; il se vantait d'être le condor du Bocage, et, en effet, comparé aux autres, c'est un oiseau de plus haut vol et de plus large envergure. Il confondit d'abord la ballade avec la romance qui n'était alors qu'une parodie, un mélange de terrible et de grivois. Après avoir lu Herder, il sentit qu'il fallait la « simplifier », la débarrasser de ce qu'elle avait de bas et de trivial; il quitta le ton de chanteur des rues et de poète ambulant qu'il avait pris; il composa *Lénore*, la meilleure ballade de l'Allemagne et qui a créé le genre. Le morceau est long, certaines onomatopées sont bizarres et Bürger a tort de tirer de son sujet, selon la mode du temps, une leçon morale : Lénore, qui ne devrait exprimer que sa

douleur et que le désir de reposer à côté de son fiancé, Lénore a blasphémé Dieu, et le fantôme de Wilhelm ne se montre que pour venger le ciel et punir le péché de la jeune fille. Mais quel beau mouvement, quelle superbe et entraînante rapidité! Avec quelle vigueur hardie, inlassable Bürger déroule cette suite de sinistres images et soutient trente-deux strophes durant l'effort de son élan lyrique! Le récit court, vole. Pas de digression, pas de faux ornements ni de mots inutiles. Quels saisissants contrastes entre la gaîté des soldats qui reviennent de la guerre et le désespoir de Lénore, entre les spectres qui surgissent de tous côtés et Lénore qui semble porter la vie dans cette scène lugubre! Que d'effets habilement ménagés! Bürger trouve toujours un trait plus fort que le précédent et par une insensible gradation il produit sur le lecteur l'impression qu'il produisit dans le cercle de Gœttingue lorsqu'il lut pour la première fois son poème à ses jeunes amis haletants et comme terrifiés. C'est Lénore d'abord confiante et peu à peu saisie d'angoisse et d'épouvante; c'est Wilhelm prenant Lénore en croupe, répondant à ses inquiètes questions par des paroles ambiguës et répétant sur un ton ironique et sombre que les morts vont vite; c'est le galop effréné du cheval qui résonne dans la nuit; c'est l'horreur sans cesse grandissante de cette macabre et vertigineuse chevauchée au clair de lune, les ponts qui craquent, les champs et les arbres, les villages et les villes qui passent et fuient à droite et à gauche, le ciel qu'on dirait emporté dans ce tourbillon, et tout ce qui suit cette course fantastique, le convoi avec le sacristain et le prêtre qui lâchent leur cercueil, la troupe des pendus qui descend du gibet, jusqu'à ce que le noir coursier disparaisse dans le cimetière

parmi les tombeaux, jusqu'à ce que le cavalier se transformant devienne la Mort même et que Lénore expire au milieu des esprits qui dansent et qui hurlent! Bürger n'a rien fait de supérieur à *Lénore*. Ses autres ballades renferment de beaux détails; mais l'ensemble manque, la composition, l'ordonnance. Le pli était pris; nombre de ses pièces portent l'empreinte de sa trivialité première. Pourtant quelques-uns de ses sonnets expriment avec chaleur ses sentiments. Schiller lui consacra un article impitoyable; il reproche à Bürger d'être inégal, de gâter la beauté de la pensée par l'emphase ou la platitude du style, par l'inexactitude de la rime, par la dureté du vers. Mais Schiller ajoute, sans insister assez sur ce point, que Bürger, par suite des circonstances, n'avait et ne pouvait avoir cette sérénité qui seule atteint à la perfection.

On peut rattacher à l'Union de Gœttingue Claudius et Schubart. Ami de Voss et de Hölty, Claudius (1740-1815) a traité les mêmes sujets. Sa poésie fut simple comme son âme, comme sa vie, et si, par instants, cette simplicité a quelque chose de cherché et de voulu, son bon sens, sa tendre sympathie pour les souffrances du pauvre et pour le dur labeur du paysan, une langue claire, un accent naïf, piquant et parfois ému, une saveur rustique, je ne sais quoi de familier, tout cela l'a rendu populaire. Faut-il citer ses pièces de vers les plus connues, celle où sa femme Rebecca, par un matin de mai, appelle ses enfants pour leur montrer le lever du soleil et leur parler des faveurs que Dieu répand sur eux, celle où le laboureur revenant des champs se dit heureux et riche lorsqu'il fait mettre la table sous le pommier et voit manger ses petits tandis que la lune regarde dans le plat et bénit ce souper qui vaut celui du roi? Le *Chant du soir* est la perle

de la lyrique de Claudius : il y décrit le charme du crépuscule, le monde devenu comme une chambre silencieuse où les hommes oublient les soucis du jour, la lune qu'on ne voit qu'à demi, mais, conclut le poète, que voyons-nous ici-bas, pauvres pécheurs que nous sommes, et que savons-nous, et ne faut-il pas, au lieu de raffiner, nous appliquer à être simples et bons ?

Schubart appartient au Bocage par son enthousiasme pour Klopstock et son amour du Volkslied. Très intelligent, très souple, habile musicien, fougueux improvisateur, écrivain facile, ardent, entraînant, mais inquiet, pétulant, exagérant tout, léger, prodigue, dissolu, tel il était. On trouve de l'enflure dans ses odes et de la trivialité dans ses lieds. Mais le ton de son journal, la *Chronique allemande*, est vigoureux, résolu. Le chant du paysan souabe qui célèbre sa Lisel aux yeux noirs comme la sorbe devint un chant populaire, ainsi que le *Chant du Cap* où les soldats, partant pour l'Afrique, s'exhortent au courage. D'autres poèmes expriment les douleurs et les haines de Schubart. C'est lui-même qui dans le *Prisonnier* pleure et soupire en regardant par les barreaux le ciel lointain, et dans le *Caveau des princes*, lorsqu'il peint le néant de ces souverains qui regardaient les hommes comme du bétail, il pense au duc Charles-Eugène de Wurtemberg, son persécuteur : durant dix ans, le duc le tint captif dans la forteresse d'Asperg.

Tels furent les membres du Bocage ou de l'Union de Gœttingue. Leur poésie a souvent une couleur religieuse ; comme Stolberg, ils entendent dans la nature la voix de Dieu ; mais eux aussi célèbrent l'inspiration et la plénitude du cœur, eux aussi invoquent l'imagination, eux aussi se croient des génies de feu. Ils relèvent à la fois de Klopstock et de Herder, et ce qu'ils ont de renommée.

ils le doivent à Herder, non à Klopstock ; ils vivent, non parce qu'ils ont moulé leurs odes sur celles de Klopstock, mais parce qu'ils ont composé des lieds. Ces lieds, d'un rythme facile et chantant, ont fait d'eux les favoris du peuple. Jamais peut-être une poésie ne répondit mieux à l'âme allemande que la poésie du Bocage, naïve, tendre, gaie et morale.

Les gœthéens ou poètes du Rhin.

Après les poètes de Gœttingue, on peut mettre ensemble les poètes du Rhin, les Gœthéens, amis ou imitateurs de Gœthe ou venus des mêmes parages, le peintre Müller, Heinse, Wagner, Lenz, Klinger, jeunes auteurs qui fermentent comme le moût rhénan, et sous ce titre de *Moût rhénan*, paraît en effet dans l'année 1775 un recueil de vers où il y a de la hardiesse et de l'humour.

Egalement doué pour la peinture et la poésie, Müller n'a réussi ni dans l'une ni dans l'autre. Bien qu'il affecte le style de Gessner, ce fut un réaliste. Il fit des chants populaires et il peignit dans la *Tonte des moutons* et la *Casse de noix* des épisodes de la vie rustique. Ses drames prouvent qu'il avait de l'imagination et de la verve, mais qu'il manquait de culture et de goût : *Niobé* et *Golo* n'offrent qu'une suite de scènes confuses, et dans *Faust* le héros est si vulgaire qu'il ne demande au diable que richesses et jouissances.

Heinse (1746-1803) a composé plusieurs romans, entre autres *Ardinghello*, œuvre brillante, colorée, pleine de tableaux sensuels, remarquable par son héros, par cet Ardinghello beau, brave, passionné, qui raffole de la nature et de la Grèce et qui déploie toutes les qualités d'un « génie ». Il fut critique d'art ; il avait le goût fin,

et ses descriptions ne sont jamais vagues; il veut qu'une œuvre sente le terroir; il défend la peinture de paysage; il applaudit à la réforme musicale de Gluck.

Le Strasbourgeois Henri-Léopold Wagner est l'auteur d'un drame, l'*Infanticide* (1776), qui par sa rudesse, par une esquisse vigoureuse de la bourgeoisie strasbourgeoise, par le personnage du boucher Humbrecht annonce le drame de Schiller, *Kabale und Liebe*.

Bizarre, braque, épris d'intrigues et d'aventures, jouant à ses amis de mauvais tours qu'il regrette ensuite, incapable de diriger sa vie et rêvant la réforme du monde, dépourvu de raison et plein d'imagination, tantôt timide, tantôt superbe, doux comme un enfant et parfois méchant comme un singe, tel a été Lenz (1751-1792). Il finit par la folie. Peut-être fut-ce son malheur de connaître Gœthe. Il voulut être le rival de Gœthe qu'il aima et détesta tour à tour, il s'amouracha de la sœur de Gœthe et de cette Frédérique Brion que Gœthe avait courtisée. Ses comédies d'après Plaute ont du mouvement, de l'humour, et dans cette adaptation Lenz se montre spirituel, plaisant, drôle. Ses autres pièces, *Le Précepteur*, *Le Nouveau Menoza*, *Les Soldats*, *L'Anglais*, où il veut, à la Diderot, représenter des conditions et non des caractères, sont confuses, désordonnées, mais abondent en traits de nature. L'œuvre de Lenz, ainsi que sa vie, mêle le bon et le mauvais; elle offre des traces de génie; elle révèle surtout une âme malade.

Klinger (1752-1831), qui prit pour devise les mots « par Mars et Vénus », devint général en Russie, et sa carrière est plus intéressante que ses ouvrages. Il a fait dans sa jeunesse des drames incohérents, illisibles, injouables, et dans son âge mûr des romans trop vantés qui respirent soit le découragement et la misanthropie, soit un fier stoïcisme.

Les mystiques.

Lavater, Frédéric Jacobi, Jung-Stilling forment dans le *Sturm und Drang* le groupe des mystiques et des apôtres du sentiment.

Prodigieusement actif, charitable, passant sa vie à répandre, comme il dit, l'humanité, charmant par sa parole tous ceux qui le voyaient de près, mais exalté, perdu dans ses rêves, se regardant comme l'instrument de la Providence et l'incarnation de Dieu, Lavater (1741-1801) était un mélange singulier de force et de faiblesse, de profondeur et de légèreté, d'orgueil et d'humilité. Ses *Fragments physiognomoniques* (1775-1778) sont une des œuvres les plus caractéristiques du *Sturm und Drang*, et Gœthe y collabora; mais Lavater manque de goût, et son style, qui foisonne d'exclamations, d'interrogations et d'apostrophes, est, disait Merck, le style d'un étudiant et d'un voyant.

Frédéric Jacobi (1743-1819), homme spirituel, aimable, fier de sa belle âme et de ses succès mondains, philosophe brillant mais dénué de précision et de vigueur, a représenté dans ses romans *Woldemar* et *Allwill* quelques-uns de ses contemporains, oisifs, curieux, férus de mysticisme, qui, comme lui, jugeaient leur moi si merveilleux qu'ils ne cessaient de le contempler.

Jung, dit Stilling (1740-1817), nourri de la Bible, croyant aux miracles, atteint de la nostalgie du ciel, a raconté les aventures de sa jeunesse avec une touchante naïveté.

Schiller.

Frédéric Schiller, né le 10 novembre 1759 dans une petite ville du Wurtemberg, à Marbach, a l'enthousiasme du Souabe ainsi que son esprit circonspect et avisé, son énergie, sa hardiesse et cette ardeur obstinée que les Souabes ont mise à conquérir et à défendre leur liberté. Son père, capitaine au service de Wurtemberg, était un homme pratique qui eut toutefois des éclairs d'imagination et une aventureuse existence; il fit des poésies pieuses; il publia un ouvrage sur la culture des champs, et son fils tient de lui l'aspiration au mieux, le désir de progresser et de grandir, et peut-être la passion de la gloire.

Schiller se destinait à la théologie. Sur l'ordre de son souverain, le duc Charles-Eugène, il dut en 1773 entrer à l'Académie militaire, où il resta jusqu'en 1780, et étudier d'abord le droit, puis la médecine. Cette école, nommée aussi l'Ecole de Charles et organisée comme nos anciens lycées, n'était pas aussi noire que Schiller l'a dépeinte. Il y eut de bons maîtres, il y composa des vers à la façon de Klopstock et des dissertations, des harangues dans le goût français que le duc voulait inculquer à ses jeunes Souabes, et ce qu'il a de grandiloquent date de là. Malgré les règlements, il lut les œuvres des novateurs littéraires et, sous l'impression qu'il avait reçue non seulement de Plutarque, d'Ossian, de Shakespeare, de Rousseau, mais de Gœthe, de Leisewitz, de Klinger, dans sa dernière année de cours, la nuit, à la dérobée, et en une sorte de fièvre, il écrivit ses *Brigands*.

Sa pièce renferme des longueurs, des invraisemblances, des inconséquences. Elle témoigne néanmoins

de son instinct dramatique, et d'emblée Schiller a fait une œuvre de solide contexture. Les scènes s'enchaînent et l'action ne languit pas. Le vieux Moor montre trop de faiblesse; Amélie est, malgré ses velléités d'énergie, pâle et insignifiante; Franz Moor se conduit et s'exprime comme un scélérat de mélodrame; Charles Moor a trop souvent les gestes et les paroles d'un frénétique. Mais ce Charles, ce brigand, ce meurtrier, Schiller a su le rendre sympathique. Exaspéré, poussé à bout, Charles se met à la tête d'une bande, se croit le représentant de la justice divine, s'imagine qu'il use de loyales représailles et qu'il exerce métier de noble et légitime vengeance. Bientôt il frémit d'horreur, doute de sa mission, comprend qu'il n'est pas homme à diriger le glaive du tribunal céleste. La pensée d'être enchaîné pour toujours au vice et au crime le désole, le désespère, et quand il revoit le pays natal où sa vie fut si sereine et si pure, c'est avec l'accent de la plus déchirante vérité qu'il compare le Charles de jadis au Charles de maintenant, l'heureux enfant à l'homme malheureux. Il aspire à la paix intérieure et ne la retrouve pas; il ne peut ressaisir le passé et réparer l'irréparable; c'est le héros du repentir : c'est, selon le mot de Schiller, un sublime déchu; il se remet à la justice humaine. Le style des *Brigands* a parfois une trivialité brutale. Mais qu'il est franc, nerveux et hardi, soit que Schiller raconte l'ensevelissement du vieux Moor ou la fuite de Spiegelberg poursuivi par un chien enragé, soit qu'il décrive la tristesse et l'accablement de Charles au bord du Danube! Quelle impression produisit ce cri de révolte contre la société! Le *Sturm und Drang* sembla renaître dans toute sa violence. Charles ne se contentait pas d'épandre en belles invectives et dans un langage tout biblique sa haine du mensonge et de l'hypocrisie.

Il exhalait son dégoût et son horreur pour le siècle où il vivait, ce siècle écrivassier, énervé, qui n'était bon qu'à remâcher les actions d'autrefois. Il se moquait des hommes qui « barricadent par d'absurdes conventions la saine nature » et qui « serrent leur volonté dans des lois comme leur corps dans un corset ». L'épigraphe de son œuvre était un mot d'Hippocrate, qu'il faut guérir par le fer et le feu le mal que les médicaments ne guérissent pas, et dans la deuxième édition du drame, la vignette du titre représentait un lion furieux qui se dresse avec cette inscription au-dessous : *In tyrannos!*

Les *Brigands* furent représentés en 1781. Schiller, sorti de l'Ecole de Charles, était alors chirurgien à Stuttgart dans un régiment. Le duc le mit aux arrêts et lui défendit d'écrire. Schiller se sauva et, après plusieurs mois d'une vie errante, s'établit à Mannheim sur le sol palatin. Il y fit jouer en 1784 sa seconde pièce, la *Conjuration de Fiesque.*

Les conjurés, dont Fiesque est le chef, sont esquissés d'un crayon rapide et aussi ferme que les brigands dont Charles Moor est le capitaine. Le plus notable, Verrina, est plein d'énergie et de vérité; ce républicain farouche a pénétré dans la pensée de Fiesque, il pressent le futur tyran, il jure de l'abattre, et le conflit entre Fiesque et Verrina est presque tout le drame. Gianettino Doria, avare, orgueilleux, maladroit, contraste absolument avec Fiesque. Le doge André Doria a, dans sa vieillesse, quelque chose d'imposant et sans son neveu Gianettino, il serait le meilleur des maîtres. Le nègre est une figure originale, gai, plaisant, malicieux, fécond en bons mots et en drôleries, animant les scènes où il paraît par sa verve et sa vivacité diabolique, propre aux vilaines besognes et lourd comme une bûche s'il faut faire une action honnête,

heureux de l'émeute, pillant et incendiant à cœur joie, bouffonnant jusqu'au pied du gibet. Mais les femmes qui se disputent Fiesque, la sensible Léonore et la coquette Julie, manquent de vie et, au lieu de se picoter spirituellement et de se donner avec grâce des coups d'épingle, elles s'injurient et s'invectivent. Si Fiesque montre une volonté tenace et une merveilleuse force de dissimulation, il déploie envers Julie une cruauté révoltante, et l'on s'étonne qu'au dernier moment il congédie et arme contre lui le nègre dont il admirait les ruses. Enfin d'inutiles épisodes, comme le déshonneur de Bertha Verrina, ralentissent d'action, et le style a trop souvent de l'emphase et de la subtilité. Pourtant, la pièce marque un progrès; s'il y a moins de puissance que dans les *Brigands*, il y a plus de mesure et plus d'art, un fond plus solide, une forme plus régulière, et c'est la première des tragédies historiques de Schiller.

Fiesque échoua. Trois mois après, le succès d'*Intrigue et Amour* consolait Schiller. La scène se passe dans la résidence d'un duché d'Allemagne. Le jeune major Ferdinand de Walter aime la fille d'un pauvre musicien, Louise Miller. Son père, le président de Walter, ministre principal, s'oppose à ce mariage; il veut que Ferdinand épouse lady Milford, la maîtresse du duc; Louise sera la femme de son secrétaire Wurm. Le major regimbe et menace de dévoiler un crime commis autrefois par M. de Walter. Mais, pour obtenir la liberté de son père que le président a fait emprisonner, Louise consent à écrire, sous la dictée de Wurm, une lettre d'amour à Kalb, maréchal de la cour. Kalb livre le billet à Ferdinand. Le major croit Louise infidèle; il jette du poison dans un verre de limonade et il oblige Louise à boire après lui. Avant de mourir, Louise prouve son innocence;

Ferdinand expire en maudissant son père; le président et Wurm, présents à la scène, se dénoncent mutuellement et tous deux sont arrêtés. Mais quel est exactement le crime de M. de Walter? Et comment le président eut-il l'imprudence de le révéler à son fils? Comment se peut-il que deux scélérats comme le président et Wurm soient pris de remords à la fin du drame? N'est-il pas invraisemblable que Wurm se perde pour perdre le président et que le président se livre à la justice? Les estafiers arrêtent Wurm parce qu'il s'engage à découvrir des secrets pleins d'horreur! Ils arrêtent leur chef suprême parce qu'il leur dit : « Je suis votre prisonnier! » Et quoi de plus impossible et de plus inutile que l'entrevue de la Milford et de Louise? Les caractères mêmes sont-ils à l'abri de tout reproche? Kalb est, selon Schiller, un coquin et le complice du président; nous ne voyons en lui qu'un sot, un fat et un poltron. Wurm, lui aussi, est un coquin; pourquoi lui donner un extérieur si rebutant? Comment le président, ce madré personnage, s'est-il mis dans la dépendance de Wurm? La Milford est orgueilleuse, elle se pique de générosité, elle joue à la grandeur d'âme : qui croira néanmoins qu'elle rompe en un clin d'œil avec une fastueuse opulence et qu'elle travaille désormais à la journée pour se laver de sa honte? Enfin, le major Ferdinand n'est-il pas quelquefois inconséquent? Les Miller, en revanche, sont bien dessinés : la mère, naïve, bavarde, bornée; le père, franc du collier, usant de termes crus et de dictons populaires, rabrouant sa femme, adorant sa fille, parfaitement honnête, le Souabe dans toute sa droiture et sa rudesse; Louise partagée entre sa tendresse filiale et son amour pour Ferdinand, petite bourgeoise simple, modeste, sentimentale, convaincue, hélas! qu'elle n'épousera pas le major,

qu'elle ne l'aura que dans un autre monde où il n'y a plus ni distinctions ni barrières. Tel quel, *Intrigue et Amour* est le drame bourgeois le plus remarquable du XVIIIe siècle. On y trouve, de même que dans les *Brigands*, une chaleur, une sincérité, une passion qui porte et entraîne tout comme d'un élan irrésistible. Ce n'est pas seulement une satire politique, et Schiller ne se contente pas de flétrir la corruption des petites cours allemandes, les exactions des ministres, le scandaleux trafic que les princes font de leurs soldats. La pièce est une tragédie sociale et révolutionnaire. Nul n'a plus éloquemment combattu les préjugés de caste que l'auteur d'*Intrigue et Amour*. Quel beau cri de colère jette Ferdinand contre ses titres de noblesse ! Quelle lutte saisissante de l'*Amour* contre l'*Intrigue* ! Et qui ne pressent, qui ne déplore son inévitable, son éternelle défaite ?

Au printemps de 1785 Schiller se rendit à Leipzig, puis à Dresde où l'appelait un de ses admirateurs Gottfried Körner, qui devint son intime ami et son sûr conseiller. De ce séjour en Saxe date le *don Carlos*, si touchant par certains côtés et si plein d'étrangetés et d'invraisemblances, si obscur, si incohérent, parce qu'il fut écrit à bâtons rompus. Le héros et le seul personnage qu'on n'oublie pas, c'est le marquis de Posa. Non pas que les autres caractères soient absolument manqués. Carlos est un jeune homme qui va toujours à l'extrême ; la reine Élisabeth, une noble femme qui sacrifie sa passion à son devoir et montre à Carlos le droit chemin avec une inflexible douceur ; le roi Philippe, un fanatique qui garde encore des sentiments humains. Mais Posa éclipse tout. Qu'il offre des contradictions et des inconséquences ; que ce gentilhomme du XVIe siècle soit en réalité un philosophe du XVIIIe ; qu'il use, lorsqu'il est ministre, de

moyens subtils et compliqués; qu'il provoque par sa conduite mystérieuse les soupçons de Carlos: qu'il paraisse un instant frappé de folie; qu'il dévoile soudain pour Elisabeth un amour qu'elle semble partager; qu'il conspire contre le souverain qui lui témoignait sa confiance entière et l'aimait comme un fils; que Philippe le fasse tuer au lieu de l'interroger, de le juger et de le livrer à l'Inquisition : qu'importe? Ce Posa, ce magnanime Posa, le plus beau des portraits où Schiller s'est peint, ce citoyen des siècles à venir, ce représentant des droits de l'homme, ce chevalier de la liberté future, ce grand cosmopolite prêche en si nobles accents l'Évangile du bonheur de l'humanité! Il annonce avec un si généreux enthousiasme et une si superbe assurance le printemps des peuples et l'avènement d'un État où régneront les lois et où le roi ne sera que l'exécuteur des lois! Et qui n'est ému jusqu'au fond du cœur lorsqu'il souhaite que Carlos, monté sur le trône, garde du respect pour les rêves de sa jeunesse!

Ces tirades de Posa, ces images d'un monde nouveau déroulées avec autant de feu que de hardiesse, la richesse et l'harmonie de la langue firent le succès de *Don Carlos*. Schiller emploie l'iambe de cinq pieds qu'il emploiera désormais dans tous ses drames, et son style, contraint par le mètre, a perdu de sa fougue et de sa violence pour prendre plus de douceur et de noblesse. Comme précédemment, il trace un sombre tableau des institutions humaines, mais il n'a plus d'éclats de colère et de haine contre la société; il croit au bien et au vrai; il célèbre l'idéal. *Don Carlos* marque en Schiller la fin d'une crise.

Nommé conseiller par le duc Charles-Auguste, il vint en 1787 se fixer à Weimar. Pour sortir de la gêne et obtenir une place de professeur à l'Université d'Iéna, il entreprit

des travaux historiques. Les principaux sont l'*Histoire du soulèvement des Pays-Bas* et l'*Histoire de la Guerre de Trente Ans*. Ils ne valent que par le style, et ce style, c'est le style que Schiller avait déjà sur les bancs de l'Ecole de Charles, le style oratoire, le style de Saint-Réal, de Vertot, des auteurs français qu'il a consultés. Un développement ample et légèrement emphatique, des périodes longues et sonores, l'épithète fréquente, d'étincelants portraits, des récits animés, de l'émotion, de l'abondance, du nombre, peu d'exactitude et de précision. Mais l'histoire était désormais un art; elle n'avait plus ni sécheresse ni raideur; elle prêtait au passé l'apparence de la vie.

Ces études sont d'ailleurs utiles à Schiller : il acquiert des forces nouvelles et donne à son génie une solide nourriture, il apprend de plus en plus à connaître les hommes, il évoque des personnages qui parlent et agissent, il épanche sa verve dramatique.

Son mariage avec Charlotte de Lengefeld et l'amitié de Gœthe achevèrent de le mûrir. Gœthe le fit nommer professeur à l'Université d'Iéna, le conseilla, le stimula, l'éleva au-dessus de lui-même.

C'est le temps où Schiller étudie Kant avec passion. Le travail a ruiné sa santé. Mais en 1791, le prince de Holstein-Augustenbourg et le ministre danois Schimmelmann lui offrent pendant trois années consécutives une pension de mille thalers qui lui permet un repos nécessaire. Il profite de ses loisirs pour se livrer à la philosophie et il compose de 1793 à 1796 son traité *De la grâce et de la dignité* où il demande, contre Kant, que le devoir s'accorde avec le penchant et que l'homme aime la loi morale tout en la respectant; ses lettres sur l'*Éducation esthétique de l'homme* où il plaide, comme il dit, la cause

du beau et subordonne la morale à l'esthétique ; son opuscule sur *l'art tragique*, où il essaie de concilier les vues d'Aristote avec la théorie kantienne du sublime ; son traité *sur la poésie naïve et la poésie sentimentale*, celui de tous ses traités philosophiques qui lui appartient le plus en propre. Selon Schiller, la poésie est naïve, lorsqu'elle rend ce qu'elle voit ; sentimentale, lorsqu'elle imagine au lieu de copier et substitue ses aspirations à la réalité ; la poésie naïve, c'est la poésie antique, réaliste, objective ; la poésie sentimentale, c'est la poésie moderne, idéaliste, subjective. Théorie fragile, un peu subtile et obscure, mais remarquable par une forme brillante, par une argumentation vigoureuse, par de profonds aperçus, par des jugements durables sur les poètes allemands.

La poésie lyrique de Schiller est par suite une poésie philosophique. Déjà, en 1783, dans l'*Anthologie*, parmi des poèmes de tous les genres et de tous les tons, les *Odes à Laure*, assez étranges et ampoulées, célébraient l'amour comme le principe de l'univers. Déjà, en 1789, dans le poème des *Artistes*, long, décousu, monotone, Schiller montrait que la civilisation n'avait pu se produire que par la puissance de l'art qui fit tomber la barrière de la vie animale. Peu à peu, sous l'influence de Gœthe, il réussit à mettre dans sa poésie plus de variété, plus de clarté, plus de mesure. Comme auparavant, ce sont des idées générales, et non des sentiments personnels qu'il exprime : il ne chante pas dans la *Dignité des femmes* le bonheur que lui donne Charlotte de Lengefeld ; il oppose, en strophes musicales et très bien construites, l'homme et la femme : l'homme, énergique, fougueux, inassouvi, endurci par la lutte, emporté par la passion ; la femme, douce, gracieuse, sensible, bienfaisante. Et

quelle suite d'images émouvantes, quels accents pathétiques, soit que dans les *Idéals* l'étude et l'amitié le consolent de sa jeunesse envolée; soit que dans l'*Idéal et la vie* il recommande de fuir sur les hauteurs du beau en ces sereines régions où disparaît le souci des choses terrestres; soit que dans *Aspiration* et *Le Pèlerin* il glorifie de nouveau l'idéal et reconnaisse douloureusement que ce pays des miracles vers lequel il a marché d'un pas infatigable avec confiance et hardiesse, est toujours trop haut, toujours trop loin; soit qu'en un poème aussi grandiose qu'ingénieux, tout en narrant par le menu la fonte de la *Cloche* dont les sonneries accompagnent tant de nos actes, il retrace l'existence humaine, ses principaux épisodes et ses contrastes, d'abord la vie privée, les espoirs et les désirs du premier amour, le mariage, le père se jetant dans la mêlée de ce monde, la mère régnant dans le cercle domestique sans jamais se reposer, l'incendie qui dévore soudain les fruits d'un long labeur, l'épouse enlevée par la mort et le foyer devenu vide, puis la vie publique, concorde, ordre, patriotisme, et, comme naguère dans la famille, le malheur succédant au bonheur, la révolte, l'anarchie, les vices se donnant carrière!

Ses ballades expriment de même une vérité morale : l'*Anneau de Polycrate*, l'inconstance de la fortune; la *Caution*, le dévouement d'un ami sincère; le *Dragon*, l'humilité chrétienne; *Fridolin* et les *Grues d'Ibycus*, l'inévitable châtiment du crime; le *Comte de Habsbourg*, la récompense de la piété; le *Plongeur*, la mort réservée aux téméraires; *Toggenbourg*, un amour fidèle jusqu'à la tombe, et dans tous ces morceaux Schiller déploie son talent dramatique, concentrant l'action, graduant les événements, préparant de loin le dénouement, tenant le

lecteur en suspens. Il s'attache à la forme, entremêlant les mètres et les rythmes, usant de l'allitération, de l'assonance, de l'harmonie imitative, et par la chaleur, par le mouvement, par la vie qu'il donne à son récit, faisant de la ballade un tableau aux couleurs éclatantes. Quelle peinture vive et variée des fauves qui paraissent dans le *Gant*! Quelle saisissante description du gouffre dans le *Plongeur*! Quelle vigueur dans les strophes d'*Ibycus* qui représentent le chœur des Euménides à la marche lente, au chant terrible!

Schiller est alors de 1796 à 1805 dans le plein épanouissement de son génie littéraire et, selon le mot d'un contemporain, il remonte des souterrains de la métaphysique à la lumière du jour. Les drames suivent les drames : *Wallenstein* en 1799, *Marie Stuart* en 1800, la *Pucelle d'Orléans* en 1801, la *Fiancée de Messine* en 1803, *Guillaume Tell* en 1804.

Trois parties, le prologue ou le *Camp de Wallenstein*, les *Piccolomini* en cinq actes, la *Mort de Wallenstein* en cinq actes, onze actes en tout, forment le *Wallenstein*, et il y a nécessairement des longueurs dans cette œuvre immense. Mais elle est imposante et elle offre une action ininterrompue. D'un bout à l'autre le duc de Friedland domine le drame; pas une scène qui ne se rapporte à lui; on ne le perd pas de vue. Le *Camp* explique et annonce son crime : quoique invisible, Wallenstein est présent; son souvenir hante les esprits; son nom remplit les conversations; on comprend, en écoutant ses soldats, que sa puissance ait séduit son cœur, et, comme ils disent, qu'il peut tout oser puisqu'il est le premier après l'empereur. Et dans les dix actes suivants, il entre en lutte avec l'empereur! C'est un grand ambitieux, né pour mener et manier les hommes, dévoré d'orgueil, plein

d'une foi inébranlable en lui-même, convaincu que son destin n'aura rien de vulgaire. Il devine que la cour le destituera, et il refuse de tomber dans le néant. Non : il sera prince, lui aussi; il sera roi; il s'alliera aux ennemis pour dicter la paix à l'empereur et lui ravir la couronne de Bohême. Or il sait l'entreprise difficile : il s'attaque à la légitimité, à une autorité consacrée par le droit, par le temps, par l'affection des peuples, et, coûte que coûte, il doit réussir; l'échec le fait coupable, et le succès, innocent. Par suite, il tergiverse, il pèse le pour et le contre, il réfléchit longuement, il ne veut lever le masque qu'à l'extrémité. L'arrestation de son émissaire Sesina l'arrache à ses atermoiements. Il reçoit le Suédois Wrangel dans son cabinet, et le crime franchit son seuil. Mais n'avait-il pas admis la pensée de la trahison? N'avait-il pas, selon ses propres termes, joué avec le diable? Il faut passer des idées aux actes. Plus de retour possible. Il est *traître*, et ce seul mot prononcé détache de lui les généraux et les régiments sur lesquels il comptait; il est traître, et les assassins qui tremblaient naguère devant lui, qui le réputaient invulnérable, ne balancent plus à le frapper. Quel que soit le prestige de Wallenstein, l'armée qu'il commande est l'armée de l'empereur, elle a prêté serment à l'empereur, et ce serment, elle le tient; elle lâche son général. Fin déplorable et méritée! Wallenstein n'a pas, de l'aveu même de Schiller, la noblesse de l'âme; il marierait sa fille Thécla à un roi, et non pas au généreux Max; il ne regarde les hommes que comme des instruments; il a indignement desservi Buttler à la cour. Et pourtant, il inspire sympathie et pitié. Il a des qualités aimables et quelques-unes de ces moindres vertus dont parle La Bruyère et que n'avait pas Condé. Il aime tendrement

Thécla, il pleure la mort de Max, il ne s'engage dans la voie du crime qu'avec hésitation, sur les instances d'Illo et de la comtesse Terzky, sa belle-sœur et admiratrice passionnée, qui par un ardent et fébrile discours triomphe de ses derniers scrupules, et, s'il trahit l'empereur, il est pareillement trahi par Octavio. Pour rendre le personnage plus humain, et tout en le revêtant d'un mystérieux attrait, Schiller lui prête une faiblesse commune aux gens de ce temps-là, la croyance à l'astrologie. C'est parce que Wallenstein a confiance dans les étoiles qu'il se livre à Octavio; c'est au sortir d'un songe prophétique qu'il fait d'Octavio son ami. Non qu'il s'abandonne aveuglément aux planètes : il dit qu'elles sont chancelantes, trompeuses, et à l'heure où l'attendent les meurtriers, il s'imagine que le destin lui sera favorable; mais précisément parce qu'il ne prévoit pas la mort qui le guette et parce qu'à ce moment il assure qu'avec Max le beau a disparu de sa vie, il excite en nous une profonde émotion.

Il n'écrase pas les autres figures. Elles ont des traits marqués : Illo, grossier et rude; Terzky, rusé et agissant; Isolani, mauvais payeur et faisant la fête malgré ses dettes; Buttler, couvant sa vengeance; Octavio, homme très chatoyant, à la fois politique et guerrier, tendre père, ami perfide, fidèle à l'empereur et usant de moyens qui jettent de l'odieux sur sa fidélité. De tous, Max est le plus attachant. Il a le ton sentimental, il abonde en tirades, et qui ne connaît son couplet sur la paix, ce couplet que Napoléon III récitait au prince Albert, ce couplet, si joli, si frais, qui retarde la marche de l'action comme dans le couplet même le peuple en son aimable empressement retarde la marche des bataillons victorieux? Son rôle contient des longueurs; s'il

parle bien, il parle trop. Mais le jugement qu'il porte sur le généralissime est celui du poète et le nôtre. Un des chefs les plus remarquables de l'armée malgré son âge, lié à Wallenstein par l'enthousiasme et non par l'intérêt, le dernier à le quitter, Max le conjure de ne pas trahir, parce que la trahison est « noire comme l'enfer ». Thécla se montre digne de Max. Comme elle devine d'emblée que les Terzky ne la caressent que pour l'exploiter! Avec quelle tranquillité d'âme elle attend l'orage menaçant et garde son amour, cet amour qui dans la maison d'un Wallenstein doit se revêtir d'une armure d'airain et se ceindre pour un combat à mort! Quelle grandeur lorsqu'elle dicte à Max, qui la prend pour arbitre, la suprême résolution! Même dans le prologue, dans le *Camp*, si court qu'il soit, les personnages ont chacun leur physionomie : le Croate, crédule et rapace; le tirailleur, gai et léger comme un Lorrain; le premier chasseur, insouciant, inconstant, galopant d'un camp à l'autre; les arquebusiers, las de la guerre et qualifiés de courtauds de boutique par le reste de l'armée; le maréchal des logis qui voit tout et connaît tout; le premier cuirassier que le sentiment de l'honneur anime et soutient dans son inquiète existence; la vivandière qui conte ses aventures avec une si bonne humeur; le capucin qui mêle dans son sermon — un centon d'Abraham a Sancta Clara — les citations bibliques, les burlesques invectives et les jeux de mots.

Le *Wallenstein* est l'œuvre la plus grandiose de Schiller et du théâtre allemand. Chacune de ses parties a son héros : dans le *Camp*, les soldats; dans les *Piccolomini*, les généraux; dans la *Mort de Wallenstein*, le généralissime, et chacune produit son impression propre : dans le *Camp*, de la fougue, de la joie et la

verve soldatesque; dans les *Piccolomini*, quelque chose de plus paisible, l'allure d'une négociation, les lenteurs où se plaît un amour naissant; dans la *Mort de Wallenstein*, lorsque le sort en est jeté, du mouvement, de la rapidité, l'action se précipitant vers son but, et chez les personnages je ne sais quoi de plus résolu, de plus sombre, de plus tragique. Schiller avait raison de dire qu'il alliait dans cette pièce à la chaleur et au feu de ses premiers drames le calme énergique et la force qui se commande. Sa langue, devenue plus ferme et plus solide, a, dans l'ensemble, un coloris poétique, beaucoup d'éclat et d'harmonie, et néanmoins elle a souvent le ton populaire et franc. Chacun tient le langage qui lui sied : Illo parle comme un brutal; Isolani, comme un viveur; Buttler comme un vieux sabreur; Questenberg, comme un diplomate raffiné; Max, comme un jeune homme chevaleresque et tout plein de l'idéal; la Terzky comme une femme vive et nerveuse; Wallenstein, comme un général d'armée et un souverain; le reître du *Camp*, bref et brusque, impérieux et fier, comme le soldat qui méprise le bourgeois et houspille le paysan. L'œuvre ne pèche que par son étendue, et Schiller avouait qu'il avait eu en la composant un accès d'esprit épique. Serait-il possible toutefois de retrancher, comme on l'a proposé, l'épisode de Max et de Thécla? La noblesse des deux amants si beaux, si purs, et qui n'écoutent que la voix de leur cœur, fait un tel contraste avec la bassesse de leurs entours! Et dans la catastrophe où Wallenstein entraîne tous les siens, ne sont-ils pas les principales, les plus touchantes victimes?

Marie Stuart contient un peu trop de rhétorique et dans la scène où l'héroïne confesse ses péchés et communie, Schiller abuse peut-être du pathétique. Mais la

pièce offre une action régulière et vraiment une. Tout pivote autour de Marie; les personnages sont pour ou contre elle; ceux-ci veulent la sauver, ceux-là l'immoler, et elle, quoique prisonnière, ne demeure pas inerte et impuissante : c'est elle qui fixe son destin. Dans le parc de Fotheringay où elle vient d'exhaler sa joie, de boire à longs traits l'air du ciel et de saluer les nuages qui voguent vers la France, voilà qu'elle aperçoit soudain sa rivale; elle a désiré cette entrevue décisive; elle souhaiterait de toucher Elisabeth; elle craint d'abord de l'offenser; elle supplie Dieu d'ôter de son discours tout aiguillon blessant. Elle est provoquée, et à l'ironie insultante d'Elisabeth elle répond par les reproches les plus sanglants. Scène superbe où se révèle le caractère de Marie! La femme qui se réjouit d'avoir enfoncé le couteau dans le cœur de son ennemi, n'est-ce pas celle qui, selon Schiller, commanda l'assassinat de Darnley son époux? Elle meurt donc parce qu'elle a refusé de s'humilier devant Elisabeth, et elle meurt, calme, sereine, triomphante, comme si elle avait la couronne sur la tête, rachetant par cette sorte d'expiation et de martyre son passé coupable, prouvant qu'elle est meilleure que sa renommée et qu'elle a failli, entraînée par la jeunesse et par la fragilité humaine. En revanche, tandis que Marie est reçue, comme elle dit, dans les bras de la miséricorde divine, Elisabeth vit et règne, méprisée de tous, de Burleigh qu'elle exile, de Shrewsbury qui renonce à la servir, de Leicester qui l'abandonne. Schiller l'a peinte hypocrite, jouant sans cesse la comédie de la vertu, affirmant que ses seuls plaisirs sont les austères devoirs de la royauté, et, en réalité, galante, dépravée, proposant à Mortimer de se livrer à lui s'il tue Marie. Rien de sincère en elle, sinon son amour pour Leicester et sa haine

contre la Stuart, contre cette Stuart qui lui dispute légitimement le trône d'Angleterre et qui l'emporte sur elle en beauté. Quoi, elle a l'âme forte, et Marie, cette faible femme, a gagné le cœur de tous les hommes! Eh bien, Marie mourra, et Elisabeth sera libre comme l'air sur les montagnes! Néanmoins elle veut toujours sauver les apparences; elle signe la sentence de mort, puis elle assure qu'elle n'a signé ce jugement que sous la pression populaire, qu'elle ne l'a pas transmis, que ses ministres l'ont exécuté de leur propre mouvement. Devant Elisabeth et Marie s'effacent les autres personnages de la pièce : Leicester, le courtisan lâche, perfide, impudent; Shrewsbury, l'homme loyal et juste qui conseille l'indulgence; Burleigh, le politique impitoyable qui ne connaît que la raison d'État; Paulet, l'inflexible et honnête geôlier; Mortimer qui présente un singulier mélange d'ardeur amoureuse et de religieuse exaltation, et qui confond dans sa suprême prière Marie Stuart et Marie, mère du Christ.

De même que *Marie Stuart*, la *Pucelle d'Orléans* est une pièce bien ordonnée où tout se lie et s'enchaîne. Schiller l'intitule « tragédie romantique » parce qu'elle représente le merveilleux chrétien du moyen âge. A certains moments, l'héroïne est « pleine de Dieu »; tout son être respire la divinité qui l'envoie; elle révèle l'avenir, elle accomplit des choses incroyables, chasse les Anglais, conduit à Reims son seigneur et roi. Ce ne sont que miracles, prodiges, superstitions : Talbot reparaissant sous la forme du chevalier noir; le tonnerre semblant témoigner contre Jeanne; la vierge brisant ses triples fers et mourant dans son triomphe, le drapeau à la main, les yeux fixés vers le ciel, où Marie souriante l'attend au milieu du chœur des anges. Mais cette surhumaine

Pucelle, Schiller veut qu'elle soit tragique, et, par conséquent, qu'elle sente et souffre comme nous. Jeanne ne devait pas faiblir : Dieu lui a dit qu'elle aurait la gloire des combats par-dessus toutes les femmes de la terre à condition qu'elle n'aimerait aucun homme. Eh bien, Jeanne faiblira, Jeanne aimera un homme. Schiller a soin de montrer que cette guerrière n'est pas dure et insensible. Elle fait au vallon de Domrémy des adieux déchirants; elle a la douceur, la pitié, la tendresse, un aimable visage, les grâces de son sexe, et ainsi, selon Schiller, nul ne s'étonnera qu'elle ouvre son âme à l'amour. Soudain, au soir d'une action, dans un coin du champ de bataille, elle rencontre Lionel, et dès qu'elle a vu ce bel Anglais, elle l'aime; elle allait le tuer, elle l'épargne et l'engage à fuir. Elle a donc failli, et le remords s'empare d'elle. Donner son cœur à un homme et à l'ennemi de son pays! Il lui faut expier sa faute : lorsqu'à Reims, devant la cathédrale, son père l'accuse de magie, elle garde le silence et accepte une honte qu'elle croit mériter. Mais, après avoir erré dans la forêt des Ardennes au milieu de la tempête, et comme si cet orage, selon ses propres termes, était son ami et l'avait purifiée, de même qu'il a purifié le monde, elle redevient la Jeanne de naguère, résolue et fière d'elle. Elle a vaincu sa faiblesse. Elle sait qu'elle n'est pas déchue, qu'elle n'est pas coupable. Quand elle tombe dans les mains de Lionel, elle lui déclare fièrement qu'elle ne peut l'aimer, et quand elle meurt, la force d'âme qu'elle a déployée et la victoire qu'elle a remportée sur elle-même prouvent qu'elle était digne de sa mission divine. Telle est la Jeanne de Schiller. A vrai dire, elle agrée assez peu aux Français. Quoi! Elle tue Montgomery qui lui demande quartier! Dunois et La Hire se passionnent

pour elle! Elle s'éprend de l'Anglais Lionel! A la Jeanne du drame allemand, nous préférons la Jeanne de nos chroniques, cette Jeanne intrépide et qui pourtant ne tirait pas l'épée, cette Jeanne qui ne pensait qu'à la patrie et qui ne souhaitait que de bouter l'Anglais hors de toute France, cette pure vierge, pour qui, suivant l'expression même de Schiller, le regard, le désir d'un homme était un objet d'horreur et une profanation.

Après *Jeanne d'Arc*, la *Fiancée de Messine*. Schiller voulait composer une tragédie dans le goût antique. De même que Gœthe, il s'était mis à l'école des Grecs. Dès 1788, dans les *Dieux de la Grèce*, il regrettait le monde de l'Hellade, et les dieux, et la beauté exilée avec eux. Il traduisait l'*Iphigénie* d'Euripide et des fragments des *Phéniciennes*. La *Fiancée de Messine* fut donc un savant pastiche des tragiques grecs : l'action est simple et une; grâce au chœur, le lyrique et le dramatique se mêlent; le sujet rappelle l'*Œdipe roi*. Isabelle, princesse de Messine, a fait secrètement élever dans un couvent sa fille Béatrice que son mari ordonnait de mettre à mort. Ses deux fils, Manuel et César, connaissent Béatrice sans savoir qu'elle est leur sœur; tous deux l'aiment, la regardent comme leur fiancée. Mais César trouve Béatrice dans les bras de Manuel; il tue Manuel et se tue ensuite. Or, un astrologue et un moine avaient prédit, l'un, que Béatrice ferait périr ses deux frères, l'autre, qu'elle les réunirait dans l'amour. Là-dessus, Schiller a bâti sa pièce. Il veut qu'une malédiction pèse sur la maison princière de Messine, et il déclare expressément que la main omnipotente des dieux trame mystérieusement le destin de cette famille. Mais peut-on s'intéresser à des personnages qui ne sont que les instruments passifs d'un pouvoir supérieur? Faut-il qu'ils

pâtissent des crimes de leurs pères? Ont-ils mérité leur malheur? Et Schiller ne s'est-il pas démenti? En réalité, la passion, et non une volonté d'en haut, détermine les actes de ses héros. Est-ce sous l'empire de la fatalité que Manuel pourchasse la biche blanche qui le mène à la porte d'un jardin aux pieds de Béatrice? N'est-ce pas la curiosité, et non la puissance d'un astre malfaisant, qui pousse Béatrice à l'église où César l'aperçoit? Lorsque César accoste la jeune fille, ne dit-il pas qu'il saisit et fixe le hasard? Et s'il immole Manuel, n'est-ce pas dans un de ces accès de fureur qui lui sont naturels? Dès lors, pourquoi tant parler de l'inéluctable destin? Les caractères sont, au reste, trop faiblement marqués. Ils n'appartiennent vraiment à aucune époque, et ils pourraient, comme dans la *Fille naturelle* de Gœthe, porter, au lieu de noms propres, des noms génériques. Par contre, la langue de Schiller n'a jamais eu plus de force, plus d'harmonie que dans la *Fiancée de Messine*; jamais elle n'a été plus achevée, plus classique : un ton plein de vigueur et de gravité, des figures audacieuses, des images saisissantes et largement déroulées. C'est que le chœur qui participe à l'action s'exprime, avec un incomparable éclat, et, dit Schiller, le langage lyrique du chœur commandait au poète de donner à son style plus d'élévation. Quel dommage que, malgré la splendeur de la forme, malgré l'énergique peinture des passions et l'intérêt des situations, la vie fasse défaut! Et pourtant, qui ne comprend, après avoir lu la pièce, que les étudiants d'Iéna, au sortir de la première représentation, se soient écriés avec enthousiasme : *Vive le poète de l'Allemagne*?

On a toujours blâmé dans le *Tell* cette sombre figure de Jean le parricide qui se montre au milieu de l'allé-

gresse de la délivrance : Schiller oppose très inutilement le meurtre de l'empereur Albert au meurtre de Gessler; qui ne sent que Jean est un assassin et que Tell a protégé son foyer et défendu ce qu'il avait de plus cher? Mais le peuple suisse est le héros du drame, et que de personnages vivants! Non pas Rudenz, patriote attardé qui ne se tourne contre les baillis que parce qu'il aime Bertha; non pas Bertha, assez effacée, bien qu'elle dicte à Rudenz son devoir; mais le vieil Attinghausen qui recommande l'union en termes touchants et salue les temps nouveaux avec éloquence; Melchthal, ardent, téméraire, et qui peu à peu s'assagit; Stauffacher, courageux et sagace, énergique et avisé, exhortant, guidant ses compatriotes et proclamant le droit d'insurrection contre la tyrannie; Gertrude Stauffacher au langage si cornélien! Quant à Tell, c'est un montagnard droit et loyal, calme et résolu, homme d'action et non homme de conseil. Il ne fera pas défaut à ses amis au jour du péril, mais il ne conspire pas, il ne participe pas à la conjuration du Rütli; s'il agit, c'est après avoir longtemps patienté, lorsqu'il est poussé à bout, et il agit à coup sûr, au moment décisif, avec un ferme vouloir, non sans mûre réflexion; il a de la dignité dans sa simplicité, de la grandeur dans son naturel, de l'héroïsme dans sa naïveté. Il se désespère lorsque Gessler lui commande de percer une pomme placée sur la tête de son enfant, et on a dit qu'il n'aurait pas dû tirer; mais s'il ne tire pas, il sera, ainsi que son fils, immolé par Gessler, et il tire. On a dit aussi qu'il aurait dû lancer sur Gessler sa première flèche; mais il respecte encore dans le bailli le représentant de l'empereur. Il avoue qu'il réservait sa seconde flèche à Gessler, et on l'a traité d'imprudent et de philistin; mais il ne ment jamais, et la colère, la

douleur qu'il ne peut maîtriser, éclatent irrésistiblement. On lui reproche d'avoir tué traîtreusement Gessler, on prétend même qu'il ne tient pas la parole donnée au bailli et qu'il essaie dans le fameux monologue de justifier son acte. Mais il n'a rien promis au bailli, et il tue Gessler parce que Gessler l'a provoqué, l'a jeté hors de sa paix, l'a forcé à viser la tête de son fils; il tue Gessler parce que tant que vivra ce tyran aux cruels caprices, il n'y aura pas de sécurité et pour Tell et pour ses enfants; — et il tue Gessler en flagrant délit, à l'instant où le bailli piétine une femme suppliante et jure de dompter l'esprit de liberté : Stauffacher ne dit-il pas au Rütli qu'il est difficile et presque dangereux d'épargner Gessler? Le poète décrit dans le *Tell* à la fois une révolution et un pays. La révolution, il la veut et il la montre nécessaire, unanime, pure de tout excès et modérée dans la victoire. Le pays, il ne l'avait jamais vu; mais il avait lu la chronique de Tschudi et nombre de livres sur la Suisse; il a très adroitement enchâssé les traits qu'il avait recueillis au cours de ses lectures et il trace un fidèle et frappant tableau de la région des Quatre-Cantons, de son lac, de ses rocs et de ses glaciers, de ses coutumes et de ses mœurs. La langue du *Tell* est d'ailleurs simple, naturelle, émaillée de vieilles locutions, de tours populaires et de dictons qui lui donnent un air de vigueur et de loyauté, et dans cette langue Schiller a peint des scènes inoubliables, comme la scène de la pomme, comme la scène du Rütli où les meilleurs des cantons, assemblés dans la nuit sous la voûte étoilée, jurent de mourir plutôt que de vivre esclaves, comme la première scène de l'œuvre, ce petit drame qui prépare et annonce le grand drame, l'idylle alpestre suivie d'un terrible orage, le lac d'abord souriant et subitement

agité jusqu'en ses profondeurs, les gens du pays qui chantent et devisent, et soudain Baumgarten accourant hors d'haleine, fuyant les cavaliers du bailli, implorant en vain l'aide d'un batelier et sauvé par Tell qui brave la fureur des flots.

Le succès du *Tell* avait enhardi Schiller, et il entreprit un *Démétrius*. La diète de Cracovie, rompue par le veto d'un seul, ouvrait la pièce; on voyait ensuite le faux Dmitri poussant sa pointe victorieuse, apprenant avec désespoir qu'il n'est pas le véritable tsar, soutenant son rôle et, après avoir triomphé, succombant sous les coups des conjurés aux pieds de Marfa, sa prétendue mère, qui le reniait. Mais Schiller n'avait pas terminé le deuxième acte lorsqu'il mourut le 9 mai 1805.

C'est un grand lyrique, bien que l'idée abstraite l'emporte souvent dans ses poésies sur l'imagination, et avant tout, c'est un grand dramatiste. Il sacrifie par instants la vraisemblance à l'effet; il ne motive pas suffisamment les actes de ses personnages; il leur prête un langage trop fleuri; il fait parler ses paysans comme des héros d'épopée. Mais il a créé le drame classique allemand. Il était né pour le théâtre. Lessing et Gœthe sont un peu froids et livresques; Schiller a quelque chose de plus chaud et de plus vibrant, de plus émouvant et de plus entraînant. Il ne brille pas seulement dans les dialogues, dans les récits, dans les scènes isolées. Une impression d'ensemble domine ses drames, et un souffle puissant d'inspiration morale y circule. Lui-même y vit et y respire : on le voit d'œuvre en œuvre gagner et mûrir; on le voit s'acheminer non sans tâtonnements ni efforts vers la perfection, et grâce à la vigueur de son esprit et à un superbe déploiement de volonté, dépouiller peu à peu ce qu'il avait de déclamatoire et de subtil,

acquérir la mesure, la simplicité, la vraie grandeur, et quoiqu'il dispose d'un vocabulaire restreint, trouver un style à la fois clair et magnifique, un style qui n'est ni trivial ni guindé et qui sait s'abaisser au ton de la conversation familière ou se hausser au ton du plus noble enthousiasme. Sérieux, élevé, étranger à toute vulgarité, un de ces hommes qui, selon le mot de Humboldt, ne vivent que dans la sphère des idées, Schiller célèbre ce qu'il nomme les grands objets de l'humanité; il glorifie la liberté, l'amour de la patrie, l'empire de la volonté sur les passions; il représente des personnages dont les actes nous servent de leçon, et sans disserter ni prêcher, il met toujours dans ses drames une grande pensée qui vient de son cœur.

Gœthe.

Gœthe appartient par sa naissance (28 août 1749) à une riche famille bourgeoise de Francfort, et il a dit justement qu'il doit à son père le sérieux de la conduite, l'amour de l'ordre et de la méthode, la froide raison, à sa mère l'enjouement, la belle humeur, la vivacité de l'imagination et le don de conter.

Après avoir fait ses premières études dans la maison paternelle, il alla suivre, en 1765, à l'Université de Leipzig les cours de droit. Il y composa deux pièces dans le goût français, une spirituelle pastorale, *Amine ou le Caprice de l'amant* et la comédie de *Tous coupables*. Ses vers lyriques n'avaient encore rien d'original et de profond; mais il peint la nature, et, dès cette époque, il a résolu de puiser ses inspirations en lui-même, de fixer sur le papier ses joies et ses tourments, ce qui le touche et le frappe. Ne dit-il pas que ses œuvres ne

sont que les fragments d'une grande confession et ses poésies, que des poésies de circonstance?

Malade, il revint à Francfort au bout de trois ans, et, en 1769, pratiqua les sciences occultes, magie, alchimie, fréquenta des mystiques, Mlle de Klettenberg et le docteur Metz. En 1770, il est à Strasbourg où il continue ses études juridiques et obtient le diplôme de licencié. Mais il suit aussi les cours d'anatomie et il noue avec Herder d'étroites relations. Herder a beau le persifler, le traiter d'étourdi, de moineau; Gœthe baisse la tête, subit sans regimber ces méchantes railleries : c'est que Herder l'instruit tout en le critiquant; il vante à son jeune ami le *Vicaire de Wakefield*, Homère, Shakespeare, Ossian, Rousseau, et lui fait savourer le charme de la poésie populaire, des ballades écossaises, des chansons alsaciennes.

Gœthe apprit donc de Herder à connaître un idéal nouveau de poésie. C'est à Strasbourg qu'il compose les lieds qui rendent en images si fraîches et si vives son amour pour la fille du pasteur de Sesenheim, Frédérique Brion. Quelle ardeur en ses veines et quelle flamme en son cœur lorsqu'il galope vers le presbytère dans l'ombre de la nuit! Quelle précision et quel éclat dans le *Chant de mai* où l'étudiant célèbre avec une juvénile ivresse la nature printanière qui se met à l'unisson de sa joie! Déjà Gœthe est le maître du lied, de ce lied qui rappelle le chant populaire par la naïveté du tour, par la pureté du ton, par le vers à la fois rapide et limpide, de ce lied inimitable, indéfinissable où il y a tant d'harmonie et une émotion si intense, où une pensée profonde se cache sous la brièveté de la forme et la simplicité de l'accent, où se fondent avec tant de bonheur les impressions des sens et les sentiments de l'âme.

Rentré à Francfort, Gœthe exerça le métier d'avocat consultant. Mais les souvenirs de Strasbourg et les entretiens de Herder vivaient en lui. Il collaborait aux *Annonces savantes de Francfort.* Il écrivait un brûlant dithyrambe sur *l'architecture gothique.* Il prononçait dans un cercle d'amis un discours en l'honneur de Shakespeare et affirmait que les hommes créés par le grand Will, par le Will de tous les Will, étaient la nature prise sur le fait. Sous l'influence de Shakespeare, il publiait, en 1773, son *Gœtz de Berlichingen.*

Il avait, à son retour de Strasbourg, lu l'autobiographie de Gottfried de Berlichingen, et il n'avait pu la lire de sang-froid. Il ne songea pas que Gœtz avait plaidé pour lui-même, que Gœtz s'était souvent battu sans autre souci que de ferrailler et de butiner; l'aventurier lui parut une sorte de Bayard, un loyal chevalier qui voulait au milieu de l'anarchie établir la justice. La piéce a de graves défauts. L'action s'éparpille et, dans les trois derniers actes, elle se précipite vers son terme avec une vitesse étourdissante. Gœthe, comme disait Herder, avait été gâté par Shakespeare. Il félicitait Shakespeare de rejeter les unités, d'avoir des plans qui ne sont pas des plans, de faire de ses pièces un kaléidoscope magnifique. Lui aussi a rejeté les unités, lui aussi n'a pas de plan, lui aussi a fait de sa pièce un kaléidoscope. Que de choses défilent sous nos yeux! Que d'épisodes! Que de monde! Et les caractères sont-ils creusés avec profondeur? Gœthe n'explique pas assez comment Gœtz devient chef des paysans révoltés. Il ne montre pas assez que Weislingen, poursuivant son ancien ami, est poussé par l'aiguillon de la rancune et de la vengeance. Il n'analyse pas assez l'âme ambitieuse d'Adélaïde. Il dénature la physionomie du temps où il place

son drame. Est-ce évoquer la Réforme que d'introduire le frère Martin? Si ce moine se prénomme comme Luther, s'il appartient comme Luther au couvent d'Erfurt, il n'apparaît que pour déplorer le vœu que l'Eglise lui impose et pour rendre hommage à la vaillance de Gœtz. L'empereur Maximilien n'a-t-il pas une attitude trop piteuse? Enfin, Gœtz est-il vraiment le défenseur du droit? Ne commet-il pas, selon le mot de sa sœur, plus d'injustices qu'il n'en répare? N'est-il pas, en dépit de Gœthe, un chevalier-brigand, puisqu'il ne s'inquiète pas de l'Empire et ne veut dépendre que d'un empereur impuissant, puisqu'il préfère à l'empereur la liberté, c'est-à-dire la liberté de faire ce qui lui plaît? C'est que Gœthe communique à Gœtz quelque chose de lui-même, son propre désir de ne servir personne. Il prête à Weislingen ses irrésolutions et ses remords : Weislingen délaisse Marie ainsi que Gœthe avait délaissé Frédérique Brion. Dans son drame, comme ailleurs, Gœthe a mis ses affections et ses haines. Il donne à un lieutenant de Gœtz le nom de Lersé, un de ses commensaux de Strasbourg, et à la femme de Gœtz le prénom de sa mère, Elisabeth. Mais quelles que soient les faiblesses du *Gœtz*, il offre une série de tableaux remarquables par la vigueur du dessin et la richesse du coloris. Qui ne se rappelle la rencontre du chevalier avec le frère Martin, et la façon dont il s'entretient avec Weislingen, son prisonnier, sur un ton de si sincère camaraderie et de si cordiale amitié? Quelle scène à la fois simple et saisissante que celle où il prie sa sœur Marie et son beau-frère Sickingen de séparer leur destinée de la sienne! Avec quel superbe mépris il rabroue les conseillers de Heilbronn et les commissaires impériaux! Quelle sobre et énergique peinture de la jacquerie, de l'acharnement

et de la joie diabolique du paysan Metzler, des terreurs superstitieuses qu'inspire aux rebelles l'aspect d'une comète! Quoi de plus pathétique que la mort de Weislingen voyant paraître devant lui cette Marie, qu'il a trahie jadis, et la prenant pour un fantôme! Rien n'a pâli dans cette galerie de portraits : Gœtz, respectant la foi jurée, changeant volontiers la cuirasse contre le pourpoint, aimant les siens avec tendresse, adoré des paysans dont il accommode les querelles et des bohémiens qui meurent pour lui; Selbitz, le sabreur; Sickingen, le politique; Lersé, le fidèle compagnon; le petit George, si charmant dans sa fièvre de guerre, si brave, le meilleur enfant qui soit sous le soleil; Elisabeth, la femme sensée, résolue, virile, qui n'aime, n'admire, ne sert que son mari et qui le suivrait jusque dans la mort; Marie, douce et sensible; Weislingen, faible, indécis, inconstant; le page Frantz, dévoré d'un fol amour pour Adélaïde, et cette Adélaïde, la coquette et séduisante châtelaine, l'enchanteresse dont Gœthe lui-même avait fini par s'éprendre, rusée, perverse, prête à tous les crimes pour conquérir le pouvoir. Et tous vivent, parce qu'ils ont le relief de la réalité, parce qu'ils contrastent entre eux. Ils forment deux groupes : le groupe des bons, le groupe de Gœtz, composé de figures nobles ou touchantes qui représentent l'honnêteté, le dévouement, l'attachement au foyer et aux vertus domestiques, et le groupe des méchants, le groupe de ceux qui, comme Weislingen, Adélaïde et l'évêque de Bamberg, demeurent à la cour, sur le théâtre du vice et de la cautèle. Enfin, le style du *Gœtz* est vif, alerte, naturel. On y trouve des mots, voire des passages tirés de la *Chronique* du chevalier, des locutions de la Bible, des formes et des tournures du dialecte franconien. Mais tout cela a été très habilement mêlé,

très adroitement fondu. Les personnages s'expriment avec brièveté, et ils parlent la langue qui convient à leur rang et à leur situation : les uns emploient le haut-allemand correct et pur; les autres ont la parole familière et un peu crue. Le ton diffère à Bamberg et à Jaxthausen : là, esprit, subtilité, affectation; ici, franchise, naïveté, aimable négligence.

Un an après *Gœtz*, en 1774, parut *Werther*; après le drame, le roman. Là encore, Gœthe a mis beaucoup de lui-même; il a, avouait-il, nourri *Werther* du sang de son propre cœur. Il avait, pour achever ses études de droit, passé quatre mois, de mai à septembre 1772, à Wetzlar, où siégeait le tribunal de la Chambre impériale. Parmi les amis qu'il se fit alors, était un secrétaire de la légation de Hanovre, Kestner, homme probe, réfléchi, instruit, qui devait bientôt épouser Charlotte Buff, fille d'un régisseur des biens de l'Ordre Teutonique. Le jeune Gœthe vit fréquemment Charlotte; il se prit à l'aimer, quoique sans espoir, et, pour sortir du péril, s'éloigna brusquement, sans dire adieu. Quelques semaines plus tard, Kestner lui mandait qu'un secrétaire de l'envoyé de Brunswick, Jérusalem, s'était brûlé la cervelle à la suite d'un chagrin d'amour. Ces impressions de Wetzlar ont fourni le fond de l'ouvrage. Non que Lotte soit Charlotte Buff, qu'Albert soit Kestner, que Werther soit Gœthe. Le romancier a transformé personnages et événements. Kestner n'eut jamais la sécheresse et la dureté que montre Albert dans les dernières pages. Charlotte n'avait jamais souffleté des hommes dans une partie de plaisir, ni regardé le ciel après un orage en murmurant le nom de Klopstock, ni partagé, fût-ce un instant, la passion de Gœthe. Quant à Gœthe,

que de différences entre lui et son héros! Werther se tue, Werther ne sait se contenir, Werther revoit Charlotte lorsqu'elle est mariée : Gœthe n'a jamais pensé sérieusement au suicide; il avait déjà, comme en témoigne Kestner, un grand empire sur lui-même, et il n'a connu Charlotte que pendant qu'elle était fiancée.

Il a voulu peindre dans Werther, selon ses propres termes, un jeune homme d'un esprit pénétrant et d'une profonde sensibilité qui « se perd dans ses rêves exaltés et se mine par la réflexion jusqu'au jour où, bouleversé par un amour malheureux, il se tire un coup de pistolet ». Dès le début, Werther, qui se souvient encore d'une jeune fille qui l'aimait et qu'il a délaissée, est venu se distraire dans la solitude. Il admire la magnificence du printemps où les arbres et les haies sont des buissons de fleurs; il voudrait être hanneton et flotter dans cette mer de parfums. Il confesse qu'il est changeant, inégal, prompt à l'extrême tristesse et à l'extrême gaîté, qu'il ne peut s'empêcher de traiter son cœur comme un enfant malade et de lui passer toutes ses volontés. L'existence lui paraît froide, monotone. Même quand il prend du plaisir, il s'avise qu'il a en lui des forces inemployées. Le tumulte de son âme ne s'apaise que s'il voit une naïve créature qui parcourt avec tranquillité le cercle étroit des occupations domestiques et pense tout uniment, lorsque tombent les feuilles, que l'hiver va venir. Déjà lui échappe ce mot, que l'homme, si limité qu'il soit, sort de sa prison quand il lui plaît. Il connaît Lotte, il l'aime, et d'autant plus qu'elle a ce qui lui manque : la raison et le calme. Et dès lors, tout lui est indifférent; il ignore s'il fait nuit ou s'il fait jour; il songe que le plus inquiet vagabond soupire après sa patrie et trouve dans sa cabane sur le sein de sa femme, au milieu de

ses enfants et dans les travaux qu'il s'impose pour leur entretien, la joie qu'il cherchait inutilement dans le vaste univers. Mais Lotte est promise à Albert, qui lie amitié avec Werther, et Werther refuse de se résigner à l'inévitable; il s'assombrit; il entreprend de longues et folles promenades; la nature ne lui offre plus le spectacle de la vie infinie; il la regarde comme un monstre, comme une tombe éternellement ouverte. Soudain, il s'éloigne, et le voilà dans une ambassade. Hélas! les affaires l'ennuient, l'étiquette le rebute, ses entours lui paraissent mesquins et misérables. Il subit un affront, et les condoléances de ses amis, le triomphe de ses envieux, lui arrachent ce cri, que c'est à s'enfoncer un couteau dans le cœur. Il part de nouveau. Que sommes-nous sur la terre, sinon des voyageurs et des pèlerins? Instinctivement, comme le papillon à la lumière, il revient à Lotte. Et alors, tout l'attriste et le navre. Ce n'est plus le printemps, c'est l'automne, puis l'hiver; les arbres se dépouillent, les nuages gris s'étendent sur la vallée, la rivière inonde les prés. De beaux noyers qu'il aimait ont été abattus. Une bonne paysanne, qu'il affectionnait, a perdu son enfant. Un garçon de ferme, qui lui faisait des confidences, assassine un rival, et Werther essaie vainement de le sauver. Il rencontre un pauvre hère qui cherche des fleurs à la fin de novembre : c'est un commis du père de Lotte, chassé de sa place pour avoir déclaré sa passion à la jeune fille et qui depuis a l'esprit dérangé. Enfin, Lotte n'est pas à lui. Il la voit sans cesse, et, comme il dit, ces charmes qui passent et croisent devant lui, il ne peut s'en saisir. Il croit remarquer qu'elle n'est pas heureuse et qu'Albert ne sait pas l'apprécier; il en veut à Albert et, de son côté, Albert se plaint de ses visites répétées. Charlotte

aime Werther; un jour, elle se jette dans ses bras, puis, frémissante d'amour et de colère, elle jure qu'il ne la reverra plus. C'en est fait, et dans des pages émouvantes, les plus émouvantes peut-être qu'il ait écrites, Gœthe raconte le dénouement : Werther, résolu de quitter ce monde et demandant, sous prétexte de voyage, les pistolets d'Albert; Albert priant sa femme de les donner et Lotte prenant les pistolets et les essuyant, non sans trembler; Werther baisant l'arme que Lotte a touchée et prenant avec transport des mains de celle qu'il nomme sa sainte, le froid et terrible calice où il boit l'ivresse de la mort.

Gœthe a peint avec un art admirable le caractère de Werther, rêveur, impatient du joug, avide de délicates jouissances, fier de sa sensibilité qu'il laisse complaisamment déborder, incapable de vaincre ses passions et même de les combattre. Il a préparé le suicide du personnage. Quoi de plus habile que la conversation du 12 août? Werther s'applique un pistolet sur le front et quand Albert part de là pour réprouver le suicide et le traiter de faiblesse, il déclare avec vivacité que la nature humaine a ses bornes et qu'il s'agit de savoir, non si un homme est faible ou fort, mais s'il peut soutenir le poids de ses souffrances. Quoi de plus caractéristique que les prédilections littéraires de Werther? Il aime d'abord Homère et son œuvre pleine de clarté, de sérénité, d'allégresse. Puis il se tourne vers Ossian, vers un monde où il voit les esprits flotter dans le brouillard, où il entend au milieu des sifflements de la tempête et du fracas des torrents le chant du barde qui pleure sur les héros trépassés. Et Ossian le conduit à la mort. C'est après une lecture d'Ossian, c'est lorsque Werther a prononcé d'une voix entrecoupée la plainte mélanco-

lique : « Demain viendra le voyageur qui m'a vu dans ma beauté, et il ne me verra plus », que Charlotte tombe défaillante dans ses bras.

Le roman a la forme épistolaire. Gœthe suit l'exemple de Richardson et de Rousseau; mais il ne fait parler que Werther et il lui donne son propre style, le style du *Sturm und Drang*, un style puissant, riche, divers, qui rappelle quelquefois la prose dithyrambique de Herder et qui joint à la précision et à l'harmonie la chaleur, l'éclat et l'abondance des images. Werther est en effet un personnage du *Sturm und Drang*. Il lit, outre Homère et Ossian, la Bible, Goldsmith, Klopstock. Il goûte les scènes champêtres et idylliques. Il aide une jeune servante à porter une cruche d'eau. Il aime les enfants. Il décrit avec grâce des épisodes familiers, et quelle fraîcheur, quel charme dans les premières lettres où paraît Charlotte, soit que la jeune fille, en robe blanche, coupe du pain à ses frères et sœurs qui tendent vers elle leurs petites mains impatientes, soit qu'elle se laisse emporter par son cavalier dans le tourbillon de la valse, ou que, durant l'orage qui survient, elle s'efforce de distraire ses amies effrayées!

C'est un disciple de Rousseau. Il compare les lois à de froids pédants et il blâme les distinctions sociales. S'il reconnaît que les hommes ne peuvent être égaux, il souhaite que les personnages d'un certain rang se rapprochent du peuple. Il loue les gens de la basse classe qu'on tient pour incultes et grossiers, mais qui, selon lui, gardent la parfaite pureté du sentiment; nous autres, dit-il à peu près, qui nous croyons formés, nous sommes déformés, nous ne sommes plus rien.

Quel est au reste le modèle littéraire de Gœthe? N'est-ce pas la *Nouvelle Héloïse*? Werther ressemble à

Saint-Preux comme Albert à Wolmar, et, avant Gœthe, Rousseau avait glorifié les sentiments du cœur, avait mêlé le paysage au récit, associé la nature aux émotions de ses héros. Mais Gœthe, bien qu'il abuse, lui aussi, de la mélancolie et des larmes, est moins déclamatoire que Rousseau. Il peint la nature autrement que Rousseau parce qu'il l'aime avec un enthousiasme fébrile, avec une sorte d'exaltation mystique, comme s'il voulait s'unir à elle et s'absorber en elle. Enfin, il y a de nombreuses et longues digressions dans cette *Nouvelle Héloïse* que Rousseau lui-même jugeait touffue et feuillue : Lenz disait qu'on y voyait toujours un peu de la perruque de Jean-Jacques, et Mendelssohn assurait que les dissertations étaient ce qu'il y avait de mieux, que Rousseau n'aurait dû publier que les morceaux de philosophie et de morale. Dans *Werther*, rien d'inutile et d'étranger au sujet; descriptions, effusions, épisodes, tout est court, tout tend au but que s'est proposé l'auteur, tout appartient, pour parler comme Gœthe, à la destinée de Werther et fait corps avec elle.

On sait le succès prodigieux du roman. Il n'a pas, ainsi qu'on l'a dit, causé plus de suicides que les plus belles femmes. Mais il suscita ce qu'on a appelé le werthérisme. Les jeunes gens se plurent à porter l' « uniforme » du héros, habit bleu, gilet jaune, culottes jaunes, chapeau noir. Aujourd'hui même, *Werther* n'a pas vieilli; le charme des tableaux, la poésie qui s'exhale des moindres détails, une passion qui s'exprime en traits de feu, tout ce que ce petit livre renferme de pittoresque, de saisissant, de tendre, exerce encore sa puissance sur les âmes. Et qui de nous n'a eu sa période werthérienne?

Clavijo paraît la même année que *Werther*. Ce drame est tiré des *Mémoires* de Beaumarchais et la meilleure scène offre une traduction presque littérale de l'œuvre française. Mais Gœthe a mis dans la pièce des souvenirs personnels. Qui ne le reconnaît dans Clavijo? Même désir et même don de charmer et d'éblouir autrui, même prestige séduisant, même résolution et même flottement de l'âme. Et Carlos, l'homme pratique, à la parole nette et au froid raisonnement, n'est-ce pas Merck, le caustique ami de Gœthe? Le grand attrait de la pièce, c'est qu'elle entraîne le lecteur comme le spectateur, et nulle part Gœthe, porté par son modèle, n'a déployé autant de verve et une telle science du dialogue : fortement conçu, habilement conduit, *Clavijo* est le drame le plus théâtral qu'il ait composé.

Il avait fait *Clavijo* par gageure, dans l'espace de huit jours. Durant cette année 1774 et l'année suivante, sa fécondité, son exubérance tiennent du merveilleux. Il collabore à la *Physiognomonique* de Lavater. Il écrit son drame de *Stella* et des farces spirituelles, brillantes, colorées, où il se moque de ses contemporains. Il ébauche des pièces, dont les héros, Socrate, César, Mahomet, le Juif Errant, Prométhée, ont, comme lui, quelque chose d'ardent et de vigoureux, d'élevé, de titanesque. Il est ce torrent dont il parle dans *Werther*, ce torrent du génie qui, malgré les digues, bouillonne à grands flots et vient secouer les âmes. Mais son penchant le pousse plutôt vers le genre lyrique, et il chante sur tous les tons. A la Hans Sachs, en rimes d'une naïve gaillardise, il raille les connaisseurs et les critiques. A la Pindare, d'un bel et impétueux élan, dans un rythme libre, en vers non rimés où abondent les métaphores, les épithètes retentissantes et les mots heureusement

audacieux, il célèbre son génie qui ne l'abandonne pas au milieu de l'orage, ou la course du Temps, ce postillon qui nous entraîne sur la cime d'un mont d'où notre regard plonge au loin dans l'espace et qui bientôt, descendant la pente, nous amène, éblouis encore par les derniers rayons du soleil, aux portes de l'Orcus. A la Théocrite, en un dialogue d'une sobriété tout antique, il peint un voyageur qui considère avec une admiration mêlée de regret les débris d'un temple, une architrave couverte de mousse, une inscription effacée, des colonnes brisées; mais le voyageur désire se désaltérer et une femme va lui puiser de l'eau : « Prends mon enfant », lui dit-elle, et il prend l'enfant, il quitte le passé pour le présent, et la vie qui le frappe de toutes parts, l'enfant qui s'éveille, la femme qui s'empresse, la cabane bâtie dans les ruines, le rappellent de l'art à la nature, à cette nature éternellement féconde qui crée les êtres pour qu'ils jouissent de l'existence même sur des tombeaux. Ou bien, dans une ode grandiose, Gœthe nous montre Prométhée révolté contre les dieux, insultant à leur impuissance, les accablant de son mépris, et c'est lui qui parle par la voix de Prométhée : il renonce alors à ses croyances religieuses, et lui aussi crie à Dieu : « Moi, t'honorer! Et pourquoi? » Ou bien, dans *Ganymède*, il exprime sa pensée philosophique : aimer la nature, c'est aimer Dieu, et Gœthe voudrait se perdre dans l'infinie beauté de la nature; il invoque les nuages qui se penchent vers lui pour qu'ils l'emportent sur le sein du Père qui est tout amour. Il est donc panthéiste et il sent en lisant Spinoza comme un souffle de paix.

Toutefois il n'a pas encore cette sérénité qu'il regardait plus tard comme le bien suprême. En ces années 1774 et 1775, il mène la vie la plus agitée qui soit, rece-

vant dans la maison paternelle les poètes du *Sturm-und-Drang* qui lui rendent hommage comme au premier d'entre eux, courant de tous côtés, à Darmstadt, à Düsseldorf, en Suisse, portant avec lui la fièvre d'une âme où tout fermente. Il aime et il est aimé; il aime Maximilienne de La Roche dont il prête les yeux noirs à la Charlotte de *Werther*; il aime la sœur des Stolberg qui reçoit de lui des lettres pleines de fougueux épanchements; il aime Lili Schœnemann, Lili dont il brigue la main, Lili qui, durant quelques mois, en 1775, le tient, selon son expression, captif par un fil magique indéchirable, Lili, la belle et folâtre enfant, qui l'enchaîne par sa fleur de jeunesse, par son aimable figure, par son regard de foi et de bonté. C'est d'elle qu'il rêve la nuit, dans sa chambre inondée par la mystérieuse lueur du clair de lune; pour être auprès d'elle il s'assied à la table de jeu, à l'éclat de mille lumières, en face de visages insupportables. Loin d'elle, il baise un petit cœur d'or qu'elle lui donna. S'il revient, c'est pour lui faire sa cour, et, à la vue des adorateurs que Lili rassemble autour d'elle, il se fâche, s'irrite; mais l'ours a beau grogner; lui aussi, il est de la ménagerie; lui aussi s'apprivoise et se soumet. Pourtant, non sans effort, il finit par se détacher. Peut-être croyait-il que Lili était coquette, frivole, éprise de luxe. Mais, avant tout, comme son Clavijo, il craignait de s'engager. « Est-il rien, disait-il dans *Stella,* qui vaille mieux pour un homme que sa liberté? » et le héros de cette pièce, Fernando, vit entre Cécile et Stella, entre sa femme légitime qu'il a délaissée et une jeune fille qu'il a séduite; les deux rivales consentent au partage!

Comme pour les faire contraster avec l'élégante et mondaine Lili, il dessine alors la figure de deux jeunes

filles d'humble origine et de modeste condition, Marguerite et Claire. Dans l'esquisse de son *Faust* se déroule déjà la tragédie de Gretchen depuis la première rencontre jusqu'à la scène de la prison. Quant à Claire, c'est le principal personnage d'*Egmont*.

Egmont n'a pas été, pour son malheur, fondu d'un seul jet. Pris, lâché, repris plusieurs fois, il fut achevé en 1787; mais il était écrit, en très grande partie, dès 1775. L'Egmont que Gœthe nous présente n'est pas l'Egmont de l'histoire, homme sérieux, politique, et qui conspire; c'est un beau cavalier, brillant, irrésistible, heureux de vivre, fuyant les soucis, menant joyeux train, jouant aux dés, faisant l'amour, bref, le Gœthe de 1775, emporté par le tourbillon des plaisirs. Claire, qui se donne à lui corps et âme, est la fille du peuple, simple, curieuse, franche, gaie, naïvement tendre; elle admire son amant; elle l'admire lorsqu'il passe à cheval sous sa fenêtre; elle l'admire lorsqu'un soir dans la chambrette où elle le reçoit, il laisse tomber son manteau et découvre son magnifique costume de velours orné de la Toison d'or. Fraîche et gracieuse idylle, d'autant plus touchante qu'autour d'elle retentit le bruit des armes! Les bourgeois de Bruxelles tremblent devant le seigneur soldat; le sombre duc d'Albe ne voit partout que des émeutes et ne songe qu'à de cruelles représailles; la régente, Marguerite de Parme, qui calmait les esprits par sa patience, est sur le point de quitter les Flandres. Mais la pièce n'a pas d'unité. Léger, frivole, aveugle, Egmont n'est nullement tragique. Vainement, Claire, apprenant son arrestation, appelle à la révolte les passants qui s'enfuient sans répondre; vainement le fils du duc d'Albe le regarde comme un héros, le visite dans sa prison, le nomme sa lumière et son drapeau;

vainement Egmont s'écrie en un rêve suprême qu'il meurt et qu'il a vécu pour la liberté; vainement la Liberté lui apparaît sous les traits de Claire pour le couronner au son lointain d'une musique guerrière : l'œuvre finit en opéra, et c'est moins un drame qu'un tableau historique, plus ample, il est vrai, plus riche et plus éclatant que le *Gœtz*.

Egmont dit qu'il n'est à l'aise que dans la campagne où il se sent réellement homme en toutes ses veines. Gœthe était à Francfort comme Egmont dans la salle du conseil. Il aspirait à sortir de sa ville natale où, selon lui, il serait resté dans une éternelle enfance. Le duc Charles-Auguste de Weimar le tira de Francfort. Il invita Gœthe à passer quelque temps à sa cour. Le 7 novembre 1775, Gœthe arrivait à Weimar. Il devint l'ami du jeune souverain. Ce ne furent dans les premiers mois que bals et mascarades, que chasses, que joyeuses excursions, que bains au clair de lune. Les bonnes âmes criaient au scandale. Bientôt prince et poète se rangèrent, s'assagirent. Pour s'attacher Gœthe, Charles-Auguste le nomma conseiller intime et le mit à la tête de l'administration : Gœthe, disait-il, était un homme de génie qu'il s'estimait heureux de posséder. Et Gœthe fut administrateur. Durant dix années, il porta le poids des affaires, et le duché n'eut pas de meilleur ministre. Pourtant, l'orage de son cœur n'était pas calmé. Il eut alors le plus violent, le plus durable de ses amours. Il n'avait pu voir sans l'aimer la femme du grand écuyer, Charlotte de Stein. Quoique mère de plusieurs enfants et de sept ans plus âgée que lui, elle est belle, elle a l'esprit élevé, l'âme noble. Il lui avoue sa passion en vers brûlants. Repoussé, il se résigne, il renonce à l'obtenir; elle est trop loin, trop haut, comme les étoiles,

et cette étoile terrestre, il se contente de la regarder avec ravissement; c'est son guide, c'est la sûreté de sa vie. Mais, en 1780, après cinq ans de lutte, elle cède, et Gœthe célèbre avec transport le bonheur de reposer dans les bras de Charlotte. Il l'aima longtemps encore, et longtemps encore il subit sa bienfaisante influence. Elle modérait sa fougue; elle dirigeait, comme il dit, sa course errante.

Il passa de la sorte dix ans, de 1775 à 1786, sans publier une grande œuvre. C'était, assurait-on, Samson dompté par Dalila. Et sans doute,

qui se donne à la cour, se dérobe à son art.

Mais ces dix années ne furent pas stériles. Il fit l'*Iphigénie* en prose, commença le *Tasse*, travailla à *Wilhelm Meister*. Il produisit de petites pièces de théâtre et des poésies de tout genre comme la *Mort de Mieding* qui résume l'histoire du théâtre de Weimar, et *Ilmenau*, qui rappelle les folies de Charles-Auguste et les progrès que le prince accomplit sur lui-même. Il porta sur les sciences, sur l'anatomie, la physique et la botanique l'infatigable activité de son intelligence. Il amassa dans la pratique des affaires un trésor d'observations. Peu à peu, la raison dominait en lui la sensibilité, et il se comparait au pilote intrépide dont le navire, non le cœur, est le jouet du vent et des flots. Enfin, lorsqu'il eut conquis l'apaisement, il résolut d'aller en Italie où s'achèverait l'évolution de son génie. Le 3 septembre 1786, avec l'agrément de Charles-Auguste et sans prévenir personne, il partait de Carlsbad et courait tout droit jusqu'à Trente. Il ne revint que le 18 juin 1788.

Ses *Lettres d'Italie* témoignent de son universalité. Il décrit la constitution géologique du pays, ses volcans, ses plantes; il décrit les édifices, les statues et les tableaux. Après avoir couru l'Italie et la Sicile, il séjourna longuement à Rome. Mais il ne fréquenta que des artistes, des compatriotes dont les entretiens complétaient son éducation esthétique. Il n'était attiré que par les monuments de l'antiquité et de la Renaissance. Plus d'admiration pour l'architecture gothique; il n'aime que le style classique des anciens et n'a pour le moyen âge que du dédain. Il met Vitruve et Palladio bien au-dessus des architectes de l'église Saint-Marc. Il ne passe que trois heures à Florence. Il refuse de voir les fresques de Giotto et, à Assise, il se détourne avec dégoût de l'église Sant-François pour s'extasier devant le temple de Minerve.

Ce voyage, qu'il nommait son « hégire », eut sur lui une influence décisive. Il avait, durant deux ans, regardé l'Italie comme sa vraie patrie, et, lorsqu'il partit de Rome, ses adieux à la Ville Eternelle furent aussi tendres et déchirants que ceux d'Ovide et de Rutilius. A son retour il parut dépaysé, exilé; personne ne le comprenait plus, et il s'étonnait que, dans cette prosaïque Allemagne, dans ce monde germanique sans couleur et sans forme, un petit nuage de poésie vînt encore flotter sur sa tête. Il n'était plus le même, et il assurait qu'il avait une tout autre élasticité d'esprit, qu'il ressemblait à l'architecte qui détruit l'ouvrage commencé et bâtit l'édifice d'après un nouveau plan et sur un fondement plus sûr. Désormais il s'efforça de donner à ses œuvres la pureté, l'harmonie, les nobles et imposantes proportions qu'ont les œuvres des anciens. Le barbare, l'homme du Nord se fit Grec; il déclara qu'il était dorénavant majeur, qu'il ne voyait plus que les Grecs, qu'il ne buvait avec volupté

que dans une coupe grecque ciselée avec art, que rien ne tenait contre Homère et Phidias, que la beauté antique était la seule beauté.

Un autre changement se produit dans son caractère et dans sa vie. Il devient grave, réservé, froid; il s'isole; il se lie avec la sœur d'un littérateur de bas étage, Christiane Vulpius, qu'il installe dans son logis; il se décharge de ses emplois officiels : l'administration des mines du duché et bientôt la surveillance des établissements d'instruction et la direction du théâtre de Weimar, voilà les seules fonctions qu'il remplit, et il peut suivre ses goûts, vaquer à ses études favorites, grâce à son prince; petit, comme il disait, parmi les princes de la Germanie mais, ajoutait-il, si chacun agissait comme Charles-Auguste, ce serait une fête d'être Allemand avec des Allemands!

Il profita de sa liberté pour publier la première édition complète de ses œuvres qui parut de 1787 à 1790, en huit volumes. On y trouvait *Iphigénie* et *Tasse*.

Ce fut à Rome qu'il versifia la prose d'*Iphigénie*. Mais l'ouvrage datait de Weimar : Iphigénie arrachant Oreste aux Euménides, c'est Mme de Stein apaisant Gœthe et lui rendant l'équilibre.

Ravie à la mort et transportée en Tauride par Diane dont elle devient la prêtresse, Iphigénie adoucit les mœurs barbares des habitants, et les étrangers qui touchent le sol du pays ne sont plus immolés aux pieds de la déesse. Elle refuse d'épouser le roi Thoas, parce qu'elle désire retourner dans sa patrie; Thoas, irrité, rétablit la loi de sang, et voilà Iphigénie obligée de sacrifier deux Grecs, surpris dans une caverne du rivage. Elle les reconnaît : l'un est Oreste, son frère, l'autre Pylade, ami d'Oreste, et déjà opère le charme bienfai-

sant de la jeune fille. Oreste, délirant, criant que le fratricide passe en coutume dans sa race, s'affaisse, s'endort et il voit en rêve ses ancêtres maudits, Atrée et Thyeste qui s'entretiennent avec abandon, et leurs enfants qui se jouent autour d'eux; à son réveil il retrouve le calme et remercie les dieux de sa guérison. Mais comment échapper à l'arrêt de mort que Thoas a dicté? Comment fuir avec la statue de Diane que l'oracle a prescrit d'enlever? Pylade propose de dire au roi qu'il faut laver dans les flots de la mer le simulacre souillé par la folie d'Oreste, et ni Thoas ni les siens ne pourront assister à la cérémonie. Iphigénie fera-t-elle ce mensonge? En vain Pylade lui remontre que la nécessité est la loi suprême, qu'on doit parfois mentir pour se soustraire au danger. La noble vierge ne peut tromper Thoas, son bienfaiteur, son second père. Elle sauve, comme elle s'exprime, son âme de la trahison; elle révèle tout au roi, et le roi, ému, lui permet de rentrer en Grèce avec Oreste et Pylade : la sincérité d'un grand cœur, et d'un cœur de femme, a confondu la force et la ruse des hommes.

Il y a peu de dénouements plus élevés. Oreste, soudainement éclairé, comprend le sens de l'oracle; la sœur qu'Apollon lui commandait de rapatrier, c'était sa propre sœur, et non la sœur du dieu, c'était Iphigénie, et non la statue de Diane. Le roi Thoas résiste encore. Mais n'a-t-il pas déclaré qu'Iphigénie pourrait partir lorsqu'elle aurait l'espoir du retour, lorsqu'elle saurait que sa race n'est ni dispersée ni éteinte? Elle invoque cette promesse, et Thoas, brusquement et de mauvaise grâce, lui dit : « Partez ». Iphigénie ne veut pas s'éloigner ainsi, comme si Thoas la bannissait; elle demande la bénédiction du roi, de douces paroles d'adieu, un témoignage d'affection, et le roi lui tend la main en disant « Adieu ».

L'Iphigénie de Gœthe n'est donc pas l'Iphigénie d'Euripide, rusée et avide de vengeance. Elle a le cœur pur et les mains pures; Thoas la qualifie de sainte; Pylade la salue comme une apparition divine; Oreste la compare à une déesse, à une de ces images sacrées auxquelles était attaché le destin des villes. Elle est femme pourtant; elle n'a rien de raide, rien de trop parfait. Elle soupire après la patrie. Elle suit un instant les conseils de Pylade, elle essaye de tromper Thoas, elle avoue que son âme vacille, puis, se ressaisissant, elle n'écoute que la voix de la conscience et ne connaît plus qu'un devoir, le devoir de dire la vérité. Par cette grandeur morale, elle n'est pas une Grecque du passé, et, selon le mot de Gœthe, elle ne prononce jamais aucune parole que la sainte Agathe de Bologne ne pourrait prononcer. Mais la forme dont Gœthe s'est servi, rappelle l'art antique par sa sérénité, par sa mesure, et l'attrait original de l'œuvre, c'est la fusion de ce style harmonieux et digne des anciens avec la délicatesse et la profondeur du sentiment moderne.

Bien que l'action d'*Iphigénie* ne s'arrête pas un moment, c'est une action intérieure, et l'ouvrage semble moins une pièce qu'un grand et admirable poème. De même, la tragédie du *Tasse*; elle aussi n'est qu'une longue suite de conversations, d'effusions lyriques et d'analyses de sentiment; elle aussi manque de force tragique; elle aussi célèbre l'influence salutaire de la femme, et Gœthe y exprime par la bouche de ses personnages une partie de ses souvenirs. Le poète italien, susceptible, ombrageux, défiant, entraîné sans cesse loin de la vie réelle par sa sensibilité inquiète et par son imagination intempérante, osant serrer la princesse dans ses bras, n'est-ce pas le malheureux Lenz qui fut un instant choyé, caressé par

la haute société de Weimar, mais qui commit une « ânerie » et dut s'éloigner? L'adversaire de Tasse, Antonio, le froid et habile politique, n'est-ce pas un des rivaux de Gœthe, un de ces ministres dont il eut à combattre l'opposition? Eléonore d'Este, si sage et avisée, qui s'efforce de préserver le poète de tout égarement et de lui enseigner les convenances, n'est-ce pas Mme de Stein, embellie et idéalisée? Comme Eléonore, Mme de Stein n'a-t-elle pas remarqué plus d'une fois que la beauté est passagère et que les femmes ne sont jamais sûres du cœur de l'homme? Et lorsque Tasse fait une poétique déclaration à la princesse, ne dit-il pas, comme aurait dit Gœthe, qu'il doit tout à une seule femme, à une seule? La Sanvitale, vive, prompte, encline à l'intrigue, fière de patronner un génie, n'est-ce pas une amie de Gœthe et une dame de la cour? Le duc Alphonse, intelligent, sincère, chevaleresque et qui accueille les talents, n'est-ce pas Charles-Auguste? Ferrare, n'est-ce pas Weimar? Mais *Tasse* a été composé à bâtons rompus, Gœthe avait écrit en prose les deux premiers actes lorsqu'il partit pour l'Italie, et l'œuvre, laissée de côté, ne fut terminée qu'en juillet 1789. Si elle offre une grande perfection de forme, elle manque, comme *Egmont*, d'unité. Dans les deux premiers actes, Antonio est injuste, brutal envers Tasse qui se montre sérieux, noble, modeste, et dans les trois derniers actes tout change : Tasse n'est plus qu'un malade qui ne sait se maîtriser, et Antonio, naguère envieux, altier, cassant, devient calme, réfléchi, impartial ; c'est Antonio qui triomphe, et Tasse s'attache, se cramponne à lui comme le marin au rocher.

Les *Elégies romaines* (1790) sont encore un fruit du voyage d'Italie. Gœthe les avait d'abord nommées les

Erotiques. Elles chantent en effet ses amours, et d'un bout à l'autre des *Elégies*, il décrit son bonheur, le plaisir piquant de compter sur le dos de sa maîtresse endormie la mesure de l'hexamètre, la jouissance de « voir d'un œil qui touche » et de « toucher d'une main qui voit ». Il imite Properce, Tibulle, Ovide, les triumvirs de l'amour, et son imitation n'est pas servile. S'il ajoute des traits tout modernes aux souvenirs antiques, s'il parle de l'opéra et des prélats aux bas violets, il sait se faire ancien. Il ressuscite dans ses vers les divinités de l'Olympe, et il ne copie ni les Grecs ni les Romains parce qu'il joint aux réminiscences de ses lectures la contemplation des statues qui de tous côtés dans Rome frappent et ravissent son regard, parce qu'il se sent païen au milieu des dieux et demi-dieux du paganisme. Il se sert du mètre élégiaque et la lenteur des distiques rend bien la joie du barbare qui s'est échappé des brouillards du nord et qui, sous le ciel pur du midi, goûte et savoure le charme d'une libre existence, les voluptés de l'amour, les splendeurs de la nature et, comme il dit, les formes et les couleurs que suscite Phébus.

Les épigrammes se mêlaient aux élégies. Déjà, en 1789, Gœthe avait publié des distiques qu'il intitulait *Poésies se rapprochant de la forme antique*. Ils sont imités des anciens, tantôt de l'*Anthologie*, tantôt de Martial et inspirés par les circonstances. Gœthe décrit un tableau ou une statue ; il chante la mort héroïque du duc Léopold de Brunswick ; il fait des rochers du parc de Weimar les « monuments de son bonheur ».

Les *Épigrammes vénitiennes* qu'il composa dans les premiers mois de 1790, à Venise, où il venait à la rencontre de la duchesse Amélie, rappellent également et

Martial et l'*Anthologie*. Mais elles ne respirent pas l'enthousiasme et la joie des *Elégies romaines*. Il ne voit dans Venise qu'une ville de boue, un marais, une grenouillère et, lorsqu'il resonge à la société de Weimar qui blâme sa liaison avec Christiane, il couvre de sarcasmes ce monde hypocrite, cette bonne compagnie qui ne fournit pas matière au plus petit poème; il déclare préférer aux cafards les bateleuses vénitiennes si souples et agiles, les belles courtisanes qui trottent d'un pas si léger. Sa méchante humeur n'épargne pas la Révolution naissante, et ses coups pleuvent sur tous, sur les partisans et sur les adversaires des réformes, sur les apôtres de la liberté qui ne veulent au fond que leur bon plaisir, sur ces fous qui pérorent en France dans les rues et sur les places.

La Révolution s'imposait donc à son esprit et il la vit bientôt d'assez près. Il accompagna Charles-Auguste dans l'expédition de Champagne ainsi qu'au siège de Mayence et il a raconté ces deux entreprises; mais son récit date de 1820, et, comme les Prussiens qu'il nous montre et qui restent sourds aux cris de vengeance des émigrés, Gœthe garde dans sa relation un « calme souverain ». En réalité, la Révolution troublait son repos et il ne la comprit pas. Aussi, il la ridiculise et la rapetisse. Dans la pièce du *Grand Cophte*, il fait de Cagliostro le principal héros, et l'affaire du collier ne lui paraît qu'une fourberie. Dans la pièce du *Citoyen général*, il présente comme type du révolutionnaire un pauvre diable qui se met une moustache, s'affuble d'un uniforme et s'arme d'un sabre pour escroquer un déjeuner. Dans le drame inachevé des *Révoltés*, il exprime son opinion par la bouche de la comtesse : pas d'injustice, et que celui qui

tient le pouvoir soit généreux. Dans la *Fille naturelle*, qui est en vers et dont il n'écrivit que la première partie, il désigne, de même que dans le *Grand Cophte*, les personnages par des noms généraux, et la pièce révèle chez lui le goût croissant du symbole, de l'allégorie et de ce qu'il appelait la grise théorie; elle a — le mot est de Huber — le poli et la froideur du marbre.

Mais la *Fille naturelle* est de 1803. L'amitié, l' « éternelle alliance » que le poète noue, en 1794, avec Schiller, lui fait dans les dernières années du XVIIIe siècle comme une seconde jeunesse, et il assure avec raison qu'un nouveau printemps germe alors et s'épanouit en lui. De 1795 à 1800, les œuvres succèdent aux œuvres, *Wilhelm Meister*, *Hermann et Dorothée*, l'*Achilléide*, les *Xénies*, les ballades, le second livre des *Elégies*.

Wilhelm Meister date de loin, et les souvenirs personnels de Gœthe y foisonnent. Comme son héros, Gœthe a joué dans son enfance une pièce à marionnettes et il se rappelle Francfort lorsqu'il loue le commerce avec le même enthousiasme qu'Addison ou que le Vanderk de Sedaine. Comme le jeune Gœthe, Wilhelm s'enflamme aisément; il est mobile et inconstant; il craint de se lier. Comme le jeune Gœthe, à travers ses égarements, il tâche de s'instruire, de se développer. Comme le jeune Gœthe, il s'engoue de Shakespeare et, en dépit de son père qui voudrait le fixer et lui imposer un métier, il se destine au théâtre de même que l'avocat francfortois se voue à la littérature. Comme Gœthe à Weimar, Wilhelm exhorte, stimule les acteurs, leur conseille d'exercer leur talent et d'unir leurs efforts. Comme Gœthe, il gémit sur la frivolité du public.

La première partie de l'ouvrage, avec ses galantes intrigues et ses tragiques aventures, est une sorte de

Roman comique. Les acteurs, à qui Wilhelm s'associe, semblent peints d'après nature : Marianne, qui a quelques traits de la Claire d'*Egmont*; Mélina qui, sans cesse, geint, calcule et marchande; Mme Mélina, qui sait parler et se taire et, quoique sans malice, trouver le faible d'autrui; Laerte, l'homme d'action qui ne réfléchit pas; Serlo, spirituel, souple, adroit, pratique; la sœur de Serlo, Amélie, inquiète, amère, bizarre, et dévorée, tuée par sa passion malheureuse; Philine, « l'aimable pécheresse », la coquette charmante, vive et étourdie, espiègle et folle, qui plaît malgré tous ses défauts par ses yeux fripons, par son minois provocant, par ses saillies piquantes, singulière créature qui ne connaît d'autre loi que son caprice et qui divise les hommes en deux classes, ceux qu'elle aime et ceux dont elle se moque. Mais Wilhelm s'avoue bientôt qu'il n'est qu'un médiocre comédien et que ses compagnons, qu'il croyait désintéressés et réellement épris de leur métier, n'ont d'autre passion que l'amour du plaisir ou du gain.

La seconde partie du roman le transporte dans les hautes classes de la société. Déjà, dans la première, il avait vu de près la noblesse : un baron qui se pique de lettres et qui n'est qu'un pauvre sot, un comte mené par ses entours et qui se regarde comme le plus fin des hommes, une baronne de mœurs légères. Les aristocrates qu'il fréquente désormais, ne sont pas tous des parangons de vertu; mais ils ont su se borner, ils cultivent en eux les meilleurs instincts de la nature, ils sentent le beau : Lothario, au coup d'œil sûr; Jarno, froid, malicieux, rude, mais sincère, sensé, clairvoyant; Thérèse, sagement active, adroite, vigilante, vaillante, faite pour le gouvernement de la maison; Nathalie, la douce et généreuse et grave Nathalie qui n'est heureuse que du bonheur des

autres et que Wilhelm finit par épouser. Ces personnages forment une société secrète qui depuis longtemps avait des vues sur Wilhelm; ils rappellent certains personnages de la cour de Weimar, et leur société, c'est sans doute l'ordre des francs-maçons auquel appartenaient Charles-Auguste, Gœthe et Herder. La Révolution s'annonce. Lothario a combattu dans les rangs des insurgents d'Amérique. Nobles et bourgeois travaillent de concert à la félicité humaine. Les amis de Wilhelm n'ont pas les préjugés de la naissance et ne balancent pas à se mésallier.

L'ouvrage est, comme l'*Agathon* de Wieland, un roman d'éducation et il représente, de même que l'*Agathon*, l'odyssée d'un jeune homme qui passe du rêve à l'action. Son grand mérite, c'est d'offrir surtout dans les premiers livres, des figures vraiment attachantes, et qui vivent, non parce que l'auteur les décrit, mais parce qu'il les montre dans la vérité de leurs propos et de leurs gestes. Deux de ces figures, Mignon et le harpiste, ont un attrait mystérieux, et les vers que leur prête Gœthe les rendent plus touchantes encore. C'est le harpiste qui jette la plainte navrante répétée après Iéna par la reine Louise : « Celui qui n'a pas mangé son pain avec des larmes, qui, durant les tristes nuits, n'est pas resté assis en pleurant sur sa couche, celui-là ne vous connaît point, ô puissances célestes! » C'est Mignon qui chante le lied du Désir : « Celui-là seul qui connaît le désir, sait ce que je souffre », et les strophes : « Connais-tu le pays... » où s'exprime en images aussi rapides que variées et avec une si puissante émotion le regret de l'Italie, de ses arbres aux fruits d'or et de son ciel bleu.

Mais le roman manque d'ensemble. Gœthe se laisse

aller trop complaisamment à retracer ses souvenirs et à développer ce qu'il pense de l'art dramatique. Que de longues dissertations dans les cinq premiers livres sur Shakespeare, sur le caractère de Hamlet, sur le rôle moral du théâtre! Il insère dans le sixième livre un manuscrit qui contient, sous le titre de *Confessions d'une belle âme*, le récit de la vie de Mlle de Klettenberg, et vainement il fait de la pieuse Francfortoise la tante de Lothario et de Nathalie; le lecteur oublie son héros. Ce héros même, au lieu d'agir de son chef, ne suit-il pas avec trop de docilité, de placidité, l'impulsion d'autrui? N'est-il pas le jouet des événements? Et que d'obscurités, que d'invraisemblances, et, comme dit Gœthe lui-même, que d'événements merveilleux dans les derniers livres! C'est que la seconde partie des *Années d'apprentissage* a été composée près de vingt ans après la première.

Le poème d'*Hermann et Dorothée* eut cet avantage sur *Meister* qu'il fut écrit tout d'une haleine, du mois de septembre 1796 au mois d'avril 1797.

Le sujet est simple, Hermann, fils d'un aubergiste d'une petite ville située sur la rive droite du Rhin, porte des secours à des habitants de la rive gauche chassés par l'invasion française. Il rencontre Dorothée et désire l'épouser. Après quelque résistance, ses parents consentent au mariage, lorsque deux amis, le pasteur et le pharmacien, ont recueilli sur la jeune fille les meilleurs renseignements. Mais Hermann, qui va chercher Dorothée, s'explique si timidement et avec un tel embarras qu'elle s'imagine qu'il veut la prendre comme servante. Le malentendu se dissipe bientôt et Dorothée se fiance avec Hermann. Ce sujet simple, Gœthe l'a rendu poétique. La foule des fugitifs à laquelle appartient Dorothée a l'aspect d'une tribu errante, et le vieux maire qui la conduit, l'air

et l'allure d'un Josué ou d'un Moïse. Deux groupes de personnages figurent ainsi dans l'ouvrage : les habitants de la petite ville et les exilés, les uns qui demeurent où ils sont et jouissent du repos, les autres, voués aux misères d'une existence vagabonde; ceux-là occupant le premier plan, ceux-ci qui passent dans le lointain, et, grâce à ce contraste, Gœthe rassemble dans son poème les sentiments les plus généreux de l'âme : amour, pitié, humanité, et, comme il les exprime sous une forme parfaite, son œuvre est pleine de ces mots frappants et signifiants, de ces paroles que nos voisins nomment des paroles dorées ou ailées. En outre ses types sont allemands, et les moindres détails reproduisent les mœurs nationales : la fontaine près de laquelle il est si agréable de jaser : les enfants à qui la cigogne vient d'apporter un petit frère; la dot qui comprend le linge de l'armoire, les couverts d'argent et les jaunets rares, cadeau du parrain et du père. Enfin, Gœthe étend et rehausse sa matière. Il évoque la Révolution française, qui lui fournit un fond de paysage grandiose. Hermann rappelle en frémissant l'impétuosité des armées républicaines et déplore le destin de Dorothée jetée par l'affreuse fatalité de la guerre dans le même tourbillon que les princes et les rois. Dorothée n'avait-elle pas, avant Hermann, un fiancé que la Révolution enflamma de son enthousiasme, sorte d'Adam Lux qui ne trouve à Paris que la prison et la mort? Le vieux maire ne décrit-il pas avec une saisissante émotion les transports qu'excitèrent les décrets de la Constituante, Paris méritant plus que jamais le titre de capitale du monde, les Français recevant sur le Rhin un accueil empressé, mais démentant trop vite leurs promesses et opprimant les peuples qu'ils juraient d'affranchir? Par là, Gœthe donne à son idylle je ne sais quoi

d'épique ; il peint en même temps que l'amour de Dorothée et de Hermann, l'« ébranlement universel » ; il rattache à cette mince anecdote ce que la fin du siècle a d'orageux et de terrible. Il faudrait admirer encore l'unité de la composition et l'ingénieuse conduite de l'action que le poète a su retarder par d'habiles artifices, combinant avec adresse les péripéties, motivant tous les incidents, entraînant son lecteur sans violence mais sans relâche à travers un petit nombre d'événements qu'il tire des sentiments de ses personnages. Il faudrait admirer les caractères : l'aubergiste, plein de lui-même, fier de son aisance, irascible, au reste une bonne pâte d'homme ; la femme de l'aubergiste, clairvoyante, fine, calmant les colères de son mari et lisant à livre ouvert dans le cœur de son fils ; le pharmacien, égoïste, affairé, bavard, curieux, poltron, important ; le pasteur, indulgent, aimable, doux, relevant la nature humaine que le pharmacien se plaît à rabaisser ; Hermann, transformé, transfiguré par l'amour, par cette sorte d'ivresse qui vient d'éclater dans son âme, et voulant à tout prix revoir Dorothée, revoir cette bouche dont un oui fera son bonheur, dont un non brisera sa vie à jamais. Mais Dorothée est le « héros » du poème : intrépide, énergique, pleine de bon sens et d'esprit, sensible néanmoins et touchante : avec quelle superbe indignation elle répond à l'outrage qu'elle croit avoir reçu de l'hôtelier, et avec quelle noble franchise elle confesse son affection naissante pour cet Hermann qu'elle pensait mériter plus tard par son dévouement ! Comme toujours, Gœthe a fixé et poétisé dans son œuvre ses propres impressions, non seulement ses souvenirs de la retraite de Champagne, mais les sentiments que provoqua dans son âme le spectacle de la Franconie embrasée par la guerre. C'est l'armée de

Sambre-et-Meuse dont parle le vieux maire, au sixième chant, quand il termine son discours. Les Français, grands et petits, qui pillent et vivent dans la bombance et la débauche, les vaincus et les désespérés qui ne ménagent plus rien, les fuyards au pâle visage et au regard incertain, ce sont les commissaires et les soldats du Directoire. Les hommes, naguère résignés, soudain pris de douleur et de rage, sonnant le tocsin, tombant avec leur faux et leur fourche sur l'ennemi, ce sont les paysans franconiens. A ces réminiscences encore poignantes de 1796 se mêlent de menus traits empruntés par Gœthe à son entourage et à son passé. Le père et la mère de Hermann rappellent le père et la mère du poète. Dorothée a le costume des Alsaciennes, et lorsque Gœthe décrit sa toilette, il se souvient peut-être de Frédérique Brion, svelte, légère, portant un corps de jupe qui lui serre la taille et une robe courte qui laisse voir les pieds jusqu'à la cheville. D'un bout à l'autre de l'ouvrage respire la maturité de Gœthe, sa sagesse sereine. L'amour qu'il représente écoute la raison. Hermann montre aux Allemands la conduite qu'ils doivent tenir : persister et durer, s'ancrer sur le roc de l'amour et de la famille. Quant au style de l'idylle, il a les lignes nettes, les formes saillantes, les contours arrêtés. Sobriété et simplicité, telles sont ses qualités. Très peu d'adjectifs composés, des expressions précises et vivantes, une seule comparaison longuement déroulée, pas de portraits, pas de description du lieu où se passe l'action, et pourtant qu'il est aisé de reconstituer le paysage et tous ses alentours, le pré et la source ombragée de tilleuls, l'auberge, les vignes, le champ limité par un poirier! On a blâmé les homérismes : ils mêlent au sérieux du poème une agréable ironie. Seul, l'hexamètre mérite la critique.

Il boite parfois et aux passages les plus beaux se glisse un mot rocailleux. Quelques vers sont traînants, insuffisamment polis; Gœthe a dû se créer son instrument. N'avait-il pas, en 1793, dans son *Reineke Fuchs*, manié l'hexamètre, lorsqu'il versifiait, pour se soustraire à l'odieuse politique, le poème bas-allemand traduit en prose par Gottsched? Et, malgré ses gaucheries, son œuvre n'eut-elle pas pour effet de populariser et de faire aimer cette spirituelle production du moyen âge?

Dans une élégie qui sert de préface à *Hermann et Dorothée*, Gœthe portait la santé de Wolf qui niait l'existence d'Homère, ce dieu, cet homme unique avec lequel nul n'osait se mesurer. Il eut pourtant l'idée de continuer Homère, de raconter dans une *Achilléide* les derniers jours d'Achille. Au bout de cinq cents vers, il s'arrêta. Mais le fragment est vraiment beau. Achille paraît d'abord, contemplant de loin avec une haine encore inassouvie le bûcher d'Hector qui dans la nuit rougit de sa flamme les murs d'Ilion. Puis s'ouvre l'assemblée des dieux, non des dieux homériques, mais des dieux gœthéens, et le poète nous présente le doux et paternel Zeus, Héphaistos suppliant les Heures de répandre sur ses ouvrages inanimés les grâces de la vie, Cypris engageant Arès à mener au combat et à la mort les Amazones qu'elle hait parce qu'elles fuient les hommes, Thétis qui ne pense qu'au trépas imminent de son fils, Héra jalouse et implacable, Pallas Athéné qui, sous les traits d'Antiloque, vient consoler le Pélide et l'assurer que celui qui succombe dans la fleur de son âge apparaît aux races futures comme éternellement jeune et leur inspire un regret infini.

Gœthe avait entrepris cet heureux pastiche sur les conseils de Schiller. Les deux amis s'encourageaient, se

stimulaient mutuellement. Ils s'associèrent pour publier sous le titre de *Xénies* plus de six cents épigrammes dans le goût de Martial, chacune en un seul distique. C'étaient, comme ils disaient, des renards à la queue allumée qu'ils lançaient dans les champs des Philistins. Ils passaient en revue les écrivains du temps et les criblaient de flèches. Nombre de ces *Xénies* manquent de finesse et de sel. Les « Dioscures » firent pourtant une bonne et utile besogne, ils combattaient la médiocrité, ils assainissaient la littérature, ils s'efforçaient de ramener le public à l'amour d'une poésie noble et élevée.

Eux-mêmes prêchaient d'exemple en composant des pièces lyriques, notamment en l'année 1797, que Schiller appelait l'année des ballades. Depuis longtemps Gœthe avait abordé le genre de la ballade, et, avant le voyage d'Italie, il avait fait le *Roi de Thulé*, le *Roi des Aulnes*, le *Pêcheur*, et ces ballades qu'on peut nommer les ballades de la première manière sont les plus connues et les meilleures.

Quelle netteté, quel relief d'expression dans le *Roi de Thulé*! Cet amant d'une si touchante constance et d'une fidélité qui dure jusqu'à la tombe, ne pousse pas une exclamation de douleur, pas un cri de regret; mais ses actes parlent : il met au-dessus de tout la coupe que sa mie lui donna, il pleure chaque fois qu'il y trempe ses lèvres, et lorsqu'il se sent mourir, il la jette dans la mer. La pièce, qui ne compte que six strophes, est grave dans sa simplicité, saisissante dans sa concision, et, si courte qu'elle soit, elle a cette flamme de vie, cette *Lebensglut* que le vieux roi buvait dans le gobelet sacré.

Gœthe a tiré le *Roi des Aulnes* d'un chant danois; mais il est, dans ses huit strophes, plus bref et plus rapide que son modèle. Deux strophes, la première et la

dernière, composent le récit; les six autres forment le dialogue, et toutes, dialogue et récit, sont comme entraînées dans un tourbillon : serrées, pressées, hachées, les phrases rendant à merveille ce que le conte a de fantastique et de sinistre.

Quant au *Pêcheur*, d'heureux artifices de style, de belles et neuves épithètes, mêlées sans disparate à des mots familiers, un rythme qui semble, comme la vague d'où sort la Nixe perfide, s'élever et s'abaisser par ondulations, tout exprime dans cette ballade l'invincible séduction que le miroitement de l'eau exerce sur les sens.

Les ballades de la seconde manière, les ballades des années 1797 et 1798, se distinguent des précédentes par le sujet et par la forme. Gœthe les compose, non plus en vers simples et chantants, mais en vers savamment travaillés, et il en emprunte la matière à l'antiquité classique ou à l'Orient, non plus à la superstition populaire. C'est un *Apprenti sorcier* qui, par une formule magique, commande à un balai d'apporter de l'eau, mais qui ne sait plus arrêter l'infatigable serviteur prêt à noyer la maison. C'est une jeune fille, *la Fiancée de Corinthe*, vouée à Dieu malgré elle, enfermée dans une cellule où elle meurt de chagrin, et sortant de sa tombe pour chercher son fiancé. C'est la *Bayadère* que les dieux récompensent et emportent dans le ciel, parce que la pécheresse s'est repentie, parce qu'un amour véritable et qui ne craint pas la mort, n'eût-il duré qu'un instant, efface et rachète toute une vie de souillures.

De la même époque date le second livre des *Elégies* qui comprend de charmants morceaux, entre autres *Alexis et Dora*, le *Nouveau Pausias*, *Euphrosyne*, *Amyntas*. Selon Schiller, il est difficile de cueillir d'un sujet la

fleur de poésie avec autant de goût et de succès que dans *Alexis et Dora*. Sur le navire qui l'emmène loin de sa belle, Alexis se souvient de l'heure encore riante, de l'heure unique qui lui donna le bonheur. Il retrace la grâce modeste de Dora et l'harmonie de ses mouvements, l'innocent plaisir qu'il avait à la voir comme on voit les étoiles, les adieux qu'il lui fit à la porte du jardin lorsqu'il descendait au port, Dora lui commandant une chaînette et lui cueillant des fruits qu'elle range ensuite dans une corbeille sous la charmille, les regards se rencontrant soudain, la passion débordant des cœurs, tous deux tombant dans les bras l'un de l'autre en jurant de s'aimer éternellement, lui-même appelé par les cris des matelots, entraîné sur le vaisseau sans savoir comment et semblable à un homme ivre. Mais cette scène de bonheur et de désespoir ne suffit pas au poète. Alexis énumère les cadeaux qu'il doit rapporter, les perles, les couvertures brodées de pourpre, et voici que l'angoisse le saisit : si Dora ouvrait à un autre la porte du jardin, cueillait des fleurs pour un autre, attirait un autre sous la treille?

Schiller mourut en 1805. L'année d'après, les Français entraient à Weimar, et ce fut alors que le poète épousa Melle Vulpius. Mais il n'aimait plus Christiane et bien qu'il eût cinquante-huit ans, il s'était épris de Minna Herzlieb, fille adoptive du libraire Frommann. Il pense à elle lorsqu'il décrit dans le fragment magnifique de *Pandora* la douleur d'Epiméthée abandonné de sa femme, évoquant sans cesse l'image de la fugitive, gémissant sur son bonheur évanoui sans retour. Il pense à elle lorsqu'il compose les *Affinités électives* et c'est elle qu'il représente dans le roman sous le nom d'Odile.

Deux époux, Edouard et Charlotte, vivent heureux.

Surviennent le meilleur ami d'Edouard, le capitaine, et une nièce de Charlotte, Odile. Les affinités se manifestent. Édouard et Odile, Charlotte et le capitaine se rapprochent l'un de l'autre. Naïvement et sans penser à mal, tous quatre se livrent à leur penchant et Gœthe a très finement marqué les progrès de la passion qui se glisse insensiblement dans les cœurs. Un jour, à la suite d'une partie de bateau, le capitaine, obligé de porter Charlotte jusqu'au rivage, la baise sur les lèvres; elle lui ordonne de partir, et il part. Edouard a moins d'empire sur lui-même. Lorsqu'un soir, dans des actes qu'Odile lui copie, il reconnaît sa propre écriture, « tu m'aimes », s'écrie Édouard, et n'écoutant que son amour, ne songeant plus qu'à s'unir à la jeune fille, il propose à sa femme de divorcer. Charlotte refuse; elle est enceinte, et la naissance d'un enfant resserre le lien que son mari voudrait rompre. Édouard s'éloigne. Odile ne l'oublie pas; elle ne désire pas, n'espère pas l'épouser; elle élève l'enfant d'Édouard et de Charlotte, le porte, le berce. Par malheur, Édouard revient plus épris que jamais. Impatient, il pénètre dans le parc. Il y trouve Odile et à côté d'elle l'enfant endormi. Après une longue conversation, elle regagne la maison; pour abréger le chemin, elle entre dans une barque; un faux mouvement précipite l'enfant qu'elle tenait sur son bras, et lorsqu'elle le retire de l'eau, il n'est plus en vie. Inconsolable, convaincue que le ciel la châtie, elle jure de n'être jamais à Édouard. Elle se laisse mourir d'inanition, Édouard expire de douleur, et sa femme les ensevelit tous deux dans le même caveau. Charlotte et le capitaine échappent donc à la catastrophe : ils ont sacrifié la passion au devoir. Édouard succombe parce qu'il cède sans résistance à son inclination, et Odile succombe avec

lui parce qu'elle n'a su lui fermer son cœur. Les deux femmes sont les personnages les plus remarquables du roman. Charlotte a l'esprit ferme, sérieux, réfléchi; elle garde l'équilibre de la raison; elle étouffe résolument son amour dès qu'elle l'a découvert; elle est à la fois clairvoyante et circonspecte. Mais Gœthe s'attache à mettre en pleine lumière les qualités d'Odile. Il la montre belle, gracieuse, étrangère à toute coquetterie, à toute envie de briller, active, vigilante, toujours calme dans ses mouvements, allant et venant de son pas léger et imperceptible sans une apparence d'inquiétude. Il fait une délicate peinture des tourments de cette fille fière et chaste qui perd peu à peu l'espérance de posséder Edouard et qui se recueille, se concentre en elle-même et se résigne à vivre solitaire. Il a peine à se séparer d'elle et il la suit jusqu'à l'heure où ce corps charmant est mis dans le cercueil, où le soleil répand une dernière fois sa teinte rose sur ce visage céleste. On regrette que le roman soit si long. Gœthe, pour le grossir, y a mis des extraits de journal d'Odile, des réflexions, des maximes qui n'ont rien de commun avec l'état d'âme de l'héroïne; il explique comment on fait restaurer les monuments du passé sans leur ôter l'empreinte antique; il expose ses théories sur l'éducation. L'action finit par languir. Mittler qui passe son temps à raccommoder les ménages désunis, la sémillante Lucienne, si mondaine, si affairée, si différente d'Odile, l'architecte, l'instituteur, le voyageur anglais tiennent trop de place dans l'ouvrage. Enfin, la seconde partie de ce récit trop sinueux et trop lent est de beaucoup inférieure à la première; elle offre plus de digressions et elle n'a pas la même aisance et la même clarté.

Les *Affinités électives* parurent en 1809. Bientôt l'Allemagne secoua le joug français. Mais Gœthe ne croyait pas à la victoire et il défendit à son fils de s'enrôler. Il pensait que les Allemands ne briseraient pas leurs chaînes ; il regardait Napoléon comme un guerrier irrésistible et le plus grand génie du siècle; enfin, il aimait la France à laquelle il devait, selon ses propres termes, une part considérable de son développement intellectuel, et il disait qu'à une certaine hauteur la haine nationale s'évanouit.

Aussi, pendant les dernières années de la domination napoléonienne, il se détourne du présent, et, sous le titre de *Fiction et vérité*, il écrit ses mémoires. L'ouvrage mérite son titre; c'est moins la vie de Gœthe que la légende de sa vie, que le roman de son esprit. Mais l'histoire de l'Allemagne littéraire au temps de sa jeunesse se réfléchit dans son œuvre comme dans un large miroir; sa prose ne s'est peut-être jamais déroulée plus ample, plus gracieusement flottante, et quelques épisodes, comme les amoureuses idylles de Sesenheim et de Wetzlar, ne se peuvent oublier.

Il vivait ainsi durant la guerre « dans un monde idéal ». A l'imitation de Hafiz que Hammer venait de traduire, il composa le *Divan*. Le recueil n'est pas sans défauts. Gœthe a trop d'érudition et de recherche. Il abuse des mots orientaux et des métaphores. Sa langue est par instants gauche, bizarre, incertaine. Mais il chante avec feu, sous le nom de Suleika, un de ses derniers amours, la belle et spirituelle Marianne de Willemer, dont il insère des vers dans le *Divan* même, et par l'éclat, par la vivacité, par l'énergique brièveté de l'expression, il obtient fréquemment d'heureux effets.

Le *Divan* marque toutefois le déclin de son génie

poétique. Hanté par les graves problèmes de la vie, par de grandes idées qui l'emportent à ses yeux sur la forme, Gœthe ne se soucie plus de l'ordonnance et du plan; il ne craint pas d'être obscur, mystérieux, et de plus en plus il affectionne les symboles; le penseur nuit au poète.

En 1821, paraissent les *Années de voyage de Wilhelm Meister*. C'est la suite des *Années d'apprentissage*. Wilhelm voyage sur l'ordre de la société des « Renonçants » et il acquiert ainsi la science de la vie. Il apprend qu'on ne mérite le bonheur que par la résignation, après avoir vaincu ses passions et conquis l'empire de soi-même. C'était jusqu'alors un dilettante et sa curiosité se portait sur toutes choses ; il se consacre à une science déterminée, il exerce un métier, il est chirurgien. Mieux vaut, selon Gœthe, faire bien une chose que de faire mal une centaine de choses; mieux vaut se concentrer que se disperser; quiconque excelle en sa profession, si humble soit-elle, tient sa place ici-bas, et c'est le devoir des instituteurs de reconnaître les aptitudes de l'élève, de discerner sa vocation véritable, de le conduire dans la voie qui lui convient. Gœthe disserte sur l'éducation : il recommande les exercices physiques, l'étude des langues et le sentiment du respect. Les idées politiques se joignent aux idées pédagogiques. Les personnages des *Années d'apprentissage* reparaissent : ils forment une association dont les membres doivent savoir un métier, et beaucoup sont ouvriers. Pas de distinction de condition et de rang. Le travail est la seule noblesse. Les uns, comme Wilhelm et ses amis, émigrent en Amérique; les autres vont défricher des terres incultes dans le vieux monde; d'autres demeurent où il sont; tous emploient sérieusement leurs forces et

leurs facultés. L'œuvre manque de suite et de liaison. Gœthe, fatigué, n'a même pas pris la peine de l'achever, et, pour la gonfler, il y a jeté pêle-mêle des nouvelles et divers morceaux qui ne se rattachent aucunement au sujet, des réflexions sur le neptunisme et le volcanisme, sur les préparations anatomiques, sur la littérature et l'art. Les nouvelles offrent la même idée que le reste de l'ouvrage, l'idée qu'il faut se modérer et se maîtriser; mais, si plusieurs renferment de charmants détails, elles interrompent le cours du roman. Est-ce même un roman que cette série d'événements presque toujours exposés dans des lettres et des journaux? Et la langue, hélas! n'a-t-elle pas quelque chose de raide et de guindé?

Pourtant, depuis le *Divan*, il y avait en Gœthe une dernière floraison. Il n'admirait plus exclusivement ces Grecs qui, comme il dit, rêvèrent le mieux le rêve de la vie; il louait l'architecture gothique et la peinture flamande; il allait sur les bords du Rhin visiter les collections des frères Boisserée; il répétait qu'il n'était enchaîné à personne, qu'il ne pouvait se contenter d'une seule façon de penser. De même qu'il inclinait toujours vers Spinoza sans repousser les monades de Leibniz et l'impératif catégorique de Kant, de même il aimait Phidias sans mépriser Van Eyck. Il devenait éclectique. Il s'efforçait de démêler dans les grandes œuvres des divers peuples ce qui présentait un intérêt général et il assurait que le moment était arrivé de fonder une littérature universelle qui serait constituée par les esprits éminents de toutes les nations. Il n'avait plus aucune fonction officielle et depuis que Charles-Auguste avait permis, en 1817, qu'un chien habilement dressé (dans le *Chien d'Aubry*), parût sur la scène, il ne dirigeait plus le théâtre de

Weimar. Il lisait Byron, Manzoni, les articles du *Globe*. Il suivait d'un regard attentif le mouvement littéraire de la Restauration. Il jugeait dans sa revue, *Art et Antiquité*, ainsi que dans ses conversations avec le bon et fidèle Eckermann, la poésie contemporaine. S'il vieillissait, il conservait sa vivacité d'intelligence et sa fraîcheur de sentiment. En 1822, à l'âge de soixante-quatorze ans, aux bains de Marienbad, il tombe éperdûment amoureux d'Ulrique de Levezow, dont il pourrait être le grand-père; il veut l'épouser — Christiane était morte en 1816 — et lorsqu'il se sépare d'elle pour toujours, l'*Elégie de Marienbad*, bien qu'un peu obscure et diffuse et trop hâtivement composée, témoigne de l'ardeur de sa passion et de la jeunesse de son cœur.

Gœthe mourut, le 22 mars 1832, à quatre-vingt-trois ans, dans l'éclat de la gloire et au milieu des regrets de l'Europe entière qui vénérait en lui le patriarche des lettres. Il venait de terminer son *Faust*, l'œuvre de sa vie entière.

Dès 1772, le personnage, dont il connaissait la légende par la pièce de marionnettes et par le livre populaire, avait hanté son esprit. Quand il se rend à Weimar, en 1775, il apporte une esquisse du *Faust*, l'*Urfaust*, le *Faust* primitif, fragment admirable, la plus belle chose, avec *Werther*, que le « Sturm und Drang » ait produite, mais qui n'est qu'un fragment. Et c'est encore un fragment, malgré ses additions et corrections, que le Faust qui voit le jour en 1790; Gœthe l'intitule *Faust, Fragment*. Mais, en 1808, paraît le *Faust* définitif, le premier *Faust*, le seul qu'on examine ici, et ce *Faust*, remanié et achevé sur les conseils de Schiller, doit former un ensemble, doit, selon l'expression même de Schiller, et de Gœthe, renfermer une idée.

Dans un prologue dont la scène est au ciel, le Seigneur et Méphisto s'entretiennent de Faust. « Que pariez-vous? dit Méphisto au Seigneur, vous perdrez Faust, si vous me donnez la permission de le mener doucement dans ma voie. » Le Seigneur accepte la gageure. « Soit, répondit-il, détourne cet esprit de sa source première, et, si tu peux le saisir, fais-lui descendre ta route ; mais tu seras confondu si tu dois reconnaître qu'un homme bon, dans l'obscur instinct qui le pousse, a bien conscience du droit chemin. » Faust est donc l'enjeu d'une lutte entre Dieu et le diable, et Dieu peut-il perdre son pari?

Après ce prologue, paraît Faust au milieu de ses bouquins. Dépité, attristé de ne rien savoir, il s'adonne à la magie; il ouvre un livre mystérieux écrit de la main même de Nostradamus; il évoque les esprits. Surgit l'Esprit de la terre; Faust ne supporte pas la terrible vision, et, lorsqu'il s'enhardit, lorsqu'il prétend être l'égal de l'Esprit, l'Esprit le repousse. Désespéré, Faust conclut un pacte avec le diable. Au retour d'une promenade, il rencontre un barbet qui n'est autre que Méphisto, et il le laisse échapper. Mais, lorsque Méphisto se présente en gentilhomme, Faust consent à signer d'une goutte de son sang un inviolable traité : Méphisto lui obéira au moindre geste, et lui, Faust, compte désormais ignorer le repos; il deviendra la proie de Méphisto, s'il dit jamais à l'heure qui vole : « Arrête-toi, tu es si belle! » Méphisto l'emmène. Que Faust cesse de spéculer, de ressembler à l'animal qui paît dans une bruyère aride sans remarquer aux alentours la verte prairie! Les deux compagnons se rendent d'abord à Leipzig, dans la taverne d'Auerbach, où Méphisto mystifie de joyeux étudiants, puis dans la cuisine d'une sorcière qui fait boire à Faust un breuvage rajeunissant, et Faust, entraîné par Méphisto, séduit Marguerite.

Il y a donc dans le premier *Faust* trois caractères principaux, Méphisto, Faust et Marguerite.

Personnage tragi-comique, poli et léché, comme il dit lui-même, par la civilisation, portant un habit écarlate galonné d'or, un manteau de soie étoffée, une plume de coq au chapeau, une longue épée pointue, voire de faux mollets, se piquant d'être cavalier et se faisant appeler monsieur le baron, spirituel, gouailleur, amusant, drôle, sentant son XVIIIe siècle, maître dans l'art du persiflage, s'entretenant avec Dieu sur un ton léger et désinvolte, se moquant de dame Marthe en paroles plaisantes et bouffonnes, analysant les travers et les vices de l'homme avec une verve mordante et une intarissable ironie, grossier toutefois et cynique, mêlant à ses airs de bon enfant je ne sais quoi de sinistre et de vraiment diabolique, n'ayant qu'un amer sarcasme pour ce qu'il y a de plus élevé, ne voyant dans la vie qu'une farce et dans la vertu qu'un mot, Méphisto est l'implacable réaliste qui raille et traite de folie tout enthousiasme, toute aspiration généreuse, tout effort héroïque. Faust ne se plaint-il pas que cet insolent et indispensable compagnon le ravale à ses propres yeux, qu'un souffle de Méphisto réduit à rien ses meilleures joies, que ce démon se repaît du mal qu'il fait aux hommes et se délecte de leur perte ? Mais cet esprit négatif — « je suis, dit-il, l'esprit qui toujours nie » — travaille contre lui-même : il pousse Marguerite au désespoir, et par suite au repentir et à l'expiation ; il jette Faust dans le plaisir et l'action, et Faust lui échappe en préférant l'action au plaisir. Selon sa propre définition, Méphisto fait le bien en voulant le mal et, selon le mot du Seigneur, il est nécessaire à l'homme dont l'activité pourrait aisément s'endormir si le diable ne la stimulait. Le monde, disait Gœthe un jour, est un orgue dont le diable meut les soufflets.

En revanche, Faust est l'idéaliste. Il poursuit la vérité et il désire l'étreindre, désire pénétrer jusqu'à l'idée que les mots lui cachent, désire connaître non l'écorce, mais l'essence des choses, leurs germes, leurs causes, leurs forces, et c'est pourquoi il se livre à la magie plus puissante que la science. Le grand Esprit le dédaigne, la nature se ferme devant lui, et, dans son découragement, il songe au suicide. Les chants de Pâques qui lui rappellent son heureuse enfance, la venue du printemps, la joie des promeneurs, les hommages des paysans le rengagent dans la vie et le rendent à la terre. Quelle vision sublime il évoque alors quand il souhaite avoir des ailes pour suivre le soleil en un divin essor, le jour devant lui et la nuit derrière lui, le ciel au-dessus de sa tête et le flot sous ses pieds! Même dans le pacte qu'il conclut avec le diable se révèle l'idéaliste, et il a constamment une élévation, une noblesse d'âme que Méphisto ne comprend pas. Il voudrait, non pas seulement jouir, mais épuiser toutes les émotions, tout le bien et tout le mal; il voudrait souffrir; il se voue, dit-il, à la jouissance la plus douloureuse. S'il s'étourdit et se précipite dans le tourbillon des aventures, l'esprit domine en lui la matière, et sa volonté de vivre pleinement, c'est, quoi qu'il fasse, outre le désir de jouir, le désir de savoir et le désir d'agir. La taverne d'Auerbach et la cuisine de la sorcière ne lui inspirent que du dégoût. Lorsqu'il aime Marguerite, il s'attendrit, se perd dans de chastes rêves. Il lui jure un éternel amour et s'il entraîne la pauvre fille à l'abîme, il a des remords, des transports de beau désespoir. Le Seigneur ne dit-il pas dans le prologue que Faust est son serviteur, est un homme bon? Faust représente l'humanité dans sa grandeur et sa bassesse; c'est le surhomme qui est en chacun de nous et qui demande à l'existence plus qu'elle n'a,

qui, suivant le mot même du docteur, sent toujours la misère et l'étroitesse de cette vie et aspire cependant à posséder l'infini; c'est l'homme inquiet, insatiable, qui court du désir à la jouissance et qui dans la jouissance regrette le désir, l'homme aux deux âmes, l'une qui s'attache à la terre et l'autre qui s'élance vers le ciel.

La touchante figure de Marguerite, coulée d'un seul jet dès 1775, n'a pas la même complexité que la figure de Faust et que celle de Méphisto. Simple, ingénue, candide, exempte de coquetterie, Marguerite ignore qu'elle est belle; elle reste confuse devant Faust, elle ne comprend pas ce qu'il trouve en elle, elle lui dit qu'elle a les mains vilaines et rudes, elle lui raconte qu'elle fait le ménage, elle lui demande naïvement s'il croit en Dieu. Elle devient criminelle : sa mère meurt du narcotique qu'elle lui donne, son frère tombe sous l'épée de Faust, elle noie son enfant. Pourtant, elle garde à nos yeux sa grâce et sa pureté. Gœthe a su, dans une succession de scènes rapides et poignantes qui ne nous laissent pas le loisir de la juger, la peindre si malheureuse et si repentante! Nous la voyons mouillant de ses larmes les fleurs qu'elle offre à la Vierge, courbant la tête sous la malédiction fraternelle, brisée de douleur quand elle entend le *Dies iræ* sous les voûtes de la cathédrale, prise de folie dans son cachot lorsque Faust se présente pour la délivrer, et après avoir recouvré la raison, refusant de suivre son bien-aimé qui maintenant lui fait horreur parce qu'elle a conscience de ses fautes et parce qu'elle voit ce Méphisto dont l'aspect lui a toujours serré le cœur! Aussi ce n'est pas en vain qu'elle invoque Dieu le père et les anges; elle est sauvée, arrachée au démon.

Du reste, pas un personnage du premier *Faust* qui ne soit vivant : l'étudiant dont Méphisto se moque et qui

dans la seconde partie se moque à son tour de Méphisto; les buveurs de la taverne d'Auerbach; Valentin, le rude et honnête soldat; dame Marthe, l'entremetteuse; le famulus Wagner, ce pédant à l'esprit sec et borné, déjà vieux malgré sa jeunesse, qui n'envia jamais l'aile de l'oiseau, qui ne cesse de questionner Faust pour grossir son bagage de science, qui ne s'attache qu'aux formules, qui ne trouve que des vers de terre en cherchant des trésors et que cette trouvaille rend tout aise!

Ces figures si expressives, une foule de passages d'une poésie incomparable, le charme d'une langue originale que Boie admirait déjà dans l'*Urfaust*, d'une langue forte, nerveuse, si forte et si nerveuse qu'aucun vers n'est faible, voilà ce qui fait du premier *Faust* comme la seconde Bible des Allemands et la plus grande œuvre de leur littérature. Ce serait la perfection s'il formait un tout bien ordonné. Mais, composé à différents intervalles, il a les mêmes défauts qu'*Egmont*, *Tasse* et *Meister*, obscurités, contradictions, invraisemblances, et Gœthe avouait que son poême était un fragment, qu'il n'avait pas plus d'unité que les *Nibelungen*, que le hasard et le caprice y régnaient. Le monologue de la forêt est-il à sa place véritable? Que la nuit de Walpurgis soit un chef-d'œuvre que les romantiques n'ont su égaler, que l'intermède d'Obéron et de Titania soit une piquante satire littéraire, ces épisodes ne troublent-ils pas l'harmonie de l'ensemble? Qu'est-ce que l'Esprit de la terre? Utile dans l'*Urfaust* et dans le *Faust* de 1790, n'est-il pas superflu dans le *Faust* définitif? Comment Méphisto dépend-il à la fois de l'Esprit de la terre et du Seigneur qui tous deux le donnent à Faust pour compagnon? Pourquoi, dans la scène où de barbet il devient écolier, se plaint-il de n'avoir aucune prise sur la race des hommes,

et pourquoi, bien que Faust le presse de conclure un pacte, veut-il à tout prix s'éloigner? Pourquoi, dans la scène suivante, au lieu de « mener Faust tout doucement dans sa voie », comme il l'avait promis, lui fait-il signer le pacte? Faust vendant son âme, Faust consentant à servir Méphisto dans l'autre monde frappe de nullité tous ses efforts sur cette terre, et dès lors à quoi bon le pari du Seigneur? La conception des personnages s'était trop souvent modifiée dans l'esprit de Gœthe, et c'est ainsi que le premier *Faust*, de même que le second, a été l'objet de tant d'interprétations qui, chacune, ont leur grain de vérité.

Il ne faut pas oublier, en tout cas, que le premier *Faust*, en son noyau et sa substance, date de la période du « Sturm und Drang », que Faust est né dans l'imagination de Gœthe à la même heure que Gœtz et Werther, que Wieland disait en 1796 : « Méphisto, c'est Merck et Faust, c'est Gœthe ». Dans ses *Mémoires*, Gœthe n'écrit-il pas que Merck et lui étaient toujours ensemble comme Faust et Méphisto? Il y a, en effet, dans Méphisto quelques traits de ce Merck dont l'ironie âpre et digne de Swift a souvent refroidi l'enthousiasme de son jeune ami. Quant à Gœthe, n'était-il pas, en 1775, selon le mot de Stolberg, un Titan qui s'élevait contre Dieu? Il a sûrement éprouvé les sentiments qu'il met dans la bouche de son Faust. Comme Faust, il a tâché de pénétrer les mystères de l'alchimie; comme Faust, il a contemplé avec ravissement le spectacle de l'activité universelle et tenté de saisir la nature infinie; comme Faust, il a reconnu la vanité de la science; comme Faust, il a aimé une Marguerite; mais il a su se contenir, se modérer; il n'a pas, comme Faust, fermé ses oreilles à l'éternel refrain « Tu dois renoncer! » On peut même

croire que, s'il prête à Faust la fougue de ses inspirations; les élans de son orgueil et l'agitation profonde de son âme, il prête pareillement à Méphisto ce qu'il a de scepticisme, sa propre pénétration, son regard perçant qui voit l'envers des choses et devine les lâchetés du cœur, et aussi cet esprit mordant et incisif, cette vivacité, cette verve, cette verdeur d'humour qu'il déployait dans les pièces bouffonnes de sa jeunesse. Comme Werther et Albert, comme Clavijo et Carlos, comme Tasse et Antonio, Faust et Méphisto, quoique très différents l'un de l'autre, ressemblent à celui qui les créa, ils représentent chacun un côté de Gœthe et, souvent, très souvent, que Faust ou que Méphisto parle, c'est le poète qu'on entend parler. Ne voulait-il pas, assure un contemporain en 1780, « greffer dans le Faust toute sa connaissance des hommes »?

Suis-moi! crie Méphisto à Faust dans la prison où délire Marguerite, et Faust suit Méphisto. Il faut, en effet, que le héros voie le grand monde, après le petit; il faut, comme disait Gœthe, qu'il s'élève dans de plus hautes régions; il faut qu'il aille à la cour, qu'il aime Hélène, ainsi que dans la légende. De là le second *Faust*. Dès 1800, Gœthe compose le début de l'épisode d'Hélène; en 1824, il reprend le poème; en 1831, il écrit les dernières scènes. Mais il cède alors, et plus que jamais, à la manie de l'abstraction et du symbolisme; pas d'action; pas d'ensemble; des tableaux qui se succèdent sans se lier ni s'enchaîner; des personnages qui ne sont que des allégories; beaucoup de poésie, des morceaux lyriques du plus vif éclat, des scènes superbes et variées, et toutefois trop de philosophie, trop de science. Que d'allusions à la querelle des neptuniens et des plutoniens! Faust même et Méphisto vieillissent, comme leur créateur; ils

n'ont plus la même vigueur, et Méphisto, l'immortel démon qui parle singulièrement de ses « vieux jours », faible, bavard, ridicule, n'est plus le Méphisto de la première partie. Aussi, un acteur de Weimar qui jouait les deux *Faust*, disait-il que le premier était l'œuvre d'un génie, et le second l'œuvre d'un conseiller intime.

Le second *Faust* comprend cinq actes. Au premier acte, Faust, guéri du désir de savoir — s'il n'a pu regarder le soleil en face, il a pu fixer l'arc-en-ciel qui brille sur la cascade — se rend à la cour de l'empereur : il crée le papier-monnaie ; il sauve ainsi ce César dont le trésor est vide ; puis, après l'avoir enrichi, il l'amuse. L'empereur veut voir Hélène, et pour évoquer ce type de la beauté absolue, Faust descend chez les Mères qui gardent les Idées, principes des choses. Au retour, il évoque Hélène ; mais dès qu'il l'aperçoit, il lui voue tout son être, il se précipite vers elle pour la saisir, une explosion se produit, Hélène disparaît, Faust tombe défaillant et Méphisto le transporte dans son cabinet d'étude.

Au deuxième acte, Homunculus, un petit homme fabriqué par Wagner, devine que Faust n'a plus d'autre désir que de revoir Hélène et ne guérira que sur le sol de la Grèce. Ici s'ouvre une seconde nuit de Walpurgis, cette nuit classique qui devait, disait Gœthe, donner de l'occupation aux philologues. Homunculus, Faust, Méphisto, emportés dans l'air sur un manteau magique, descendent dans les champs de Pharsale où une fois l'an reviennent tous les personnages, même les plus étranges, de la mythologie grecque. Homunculus, qui n'est qu'un pur esprit, n'a pas quitté la fiole lumineuse où il naquit ; cette fiole se brise contre le char de Galathée, et Homunculus s'évapore. Méphisto prend la figure d'une

Phorkyade. Quant à Faust, il demande Hélène aux Sphinx, à Chiron et à la devineresse Manto, qui le conduit chez Proserpine, à l'entrée des enfers, comme jadis elle conduisit Orphée. Le poète n'a pas osé faire la scène où Faust aurait, par son éloquence, arraché Hélène à Proserpine touchée jusqu'aux larmes.

Au troisième acte, sans nulle transition, il nous montre Hélène que les Grecs ont reprise et qui précède à Sparte Ménélas irrité. Sur le conseil de Méphisto-Phorkyade, elle se réfugie chez des hommes du Nord qui sont venus s'établir au sommet du Taygète; elle s'unit à Faust, leur chef, qui l'emmène dans l'idyllique Arcadie; elle lui donne un fils, Euphorion, enfant merveilleux, hardi, turbulent, qui veut s'élever vers le ciel et qui, semblable à Icare, retombe et meurt; Hélène le suit dans les enfers en ne laissant à Faust que ses vêtements. Cet acte est le plus étincelant et le plus magnifique du poème; la langue de Gœthe n'eut peut-être jamais autant de noblesse et de majesté; Hélène emploie les trimètres iambiques du drame grec jusqu'à ce que Faust, dans une scène gracieuse, lui enseigne la rime. Mais les personnages ne sont que des fantômes; Hélène, c'est la poésie classique, et Faust, c'est Gœthe, l'auteur de *Gœtz* et de *Werther*; l'union d'Hélène et de Faust, c'est l'alliance de l'art antique et de l'esprit moderne; Euphorion, c'est la poésie nouvelle, c'est aussi lord Byron!

Au quatrième acte, Faust, éprouvé par cette grande aventure, a résolu de trouver le bonheur dans l'activité. Agir, lutter, vaincre, voilà ce qu'il désire, et il voudrait refouler l'Océan et lui arracher des rivages stériles pour les féconder. Il retrouve l'empereur, commande ses armées, leur donne la victoire, grâce à la magie, et, en récompense, obtient les terres qu'il saura ravir à la mer.

Il réussit. Au cinquième acte, il a refoulé l'Océan, fertilisé le sol que l'eau recouvrait naguère, et conquis un royaume. Mais il n'est pas satisfait : il lui faut la hauteur où deux vieillards, Philémon et Baucis, ont leur ermitage; Méphisto, outrepassant ses ordres, brûle la maisonnette, et les deux vieux périssent. Repentant, Faust rompt avec la magie et abjure tout égoïsme; il défie le Souci qui l'aveugle; il décide d'achever son labeur, de dessécher un marais pestilentiel, et, en pensant à la joie qu'il éprouverait s'il voyait de nouveaux espaces assainis et peuplés, il s'écrie qu'il suspendrait volontiers le cours du temps, qu'il dirait volontiers à l'heure qui vole : « Arrête-toi, tu es si belle! » De par ces mots, il appartient à Méphisto, et Méphisto, à bon droit, appelle aussitôt les démons pour le happer. Le diable a compté sans le Seigneur. Dieu peut-il abandonner celui qu'il a promis de « conduire à la lumière »? Faust doit être sauvé. S'il s'est trompé, il a peiné, il a lutté, il s'est dévoué à l'humanité, et ses constants efforts ont racheté ses fautes. Et, pour reprendre les mots du Seigneur dans le prologue, Méphisto a-t-il pu saisir Faust? Faust a-t-il descendu jusqu'au bout la pente où Méphisto l'entraînait? A-t-il, comme Méphisto s'en vantait à l'avance, mangé, de même que le serpent, la poussière avec délices? N'a-t-il pas toujours eu conscience du droit chemin? Méphisto a gagné son pari avec Faust, il l'a perdu avec Dieu. Quoi qu'il en soit, Dieu fait un coup d'État. Les anges profitent de l'émoi de Méphisto qui conçoit à leur vue de grossiers désirs, pour lui souffler sa proie; ils emportent l'âme de Faust au séjour des bienheureux; Marguerite intercède pour elle au séjour de la mère de Dieu : « l'éternel féminin nous élève aux cieux ».

Ce qui frappe d'abord dans Gœthe, c'est le feu d'une grande intelligence qui refuse de se confiner et qui s'ouvre à toutes les connaissances, c'est l'étendue, l'universalité de son génie. Il y avait en lui et un artiste et un savant. Ce poète s'est fait un nom dans la science : le premier, il a exposé la théorie de l'unité de composition organique dans les végétaux; il a prouvé l'existence de l'os intermaxillaire; il a été le précurseur de Geoffroy Saint-Hilaire.

« Les artifices du talent importent peu, s'écriait-il en 1827, l'œuvre doit montrer la grande personnalité de l'auteur. » Cette grande personnalité ressort de tout ce qu'il a écrit. Napoléon avait raison de lui dire : « Vous êtes un homme ». Gœthe était un homme complet, un maître homme, un homme qui sut développer l'ensemble de ses facultés, un homme — et ce sont les termes dont il se sert en jugeant Shakespeare — dont l'esprit comme le corps fut toujours et entièrement sain et vigoureux. Ne lit-on pas dans une lettre de sa jeunesse qu'il ne cesse de travailler et qu'en travaillant il monte un degré de plus? Le mot, un peu subtil, qu'il adresse dans sa vieillesse à Hafiz : « Ce qui fait ta grandeur, c'est que tu ne sais finir », n'est-ce pas un éloge, l'éloge même de Gœthe, l'éloge de sa longue et géniale fécondité? Aller en avant, progresser, s'ennoblir, se perfectionner, se porter plus loin dans toutes les directions de la pensée, tel fut constamment, de son propre témoignage, le désir et le dessein de Gœthe.

Il a peut-être été le plus grand poète des deux derniers siècles. Sûrement, il est, comme a dit Grillparzer, l'incarnation de la poésie allemande. Quel autre que lui représenterait l'Allemagne dans un congrès littéraire? Nul n'a fait une œuvre plus diverse et plus vaste; il

aborda la plupart des genres et, sans exceller dans tous, il ne fut médiocre dans aucun.

Romancier, il a composé *Werther*, qui seul suffirait à sa gloire. Dramatiste, il manque de vigueur, il ne noue pas fortement l'action, et il avait, reconnaît-il, la nature trop conciliante pour être un tragique; mais il a trouvé de belles situations, et ses drames offrent une succession de tableaux attachants et des caractères marqués en traits justes et fins. Poète épique, il a fait *Hermann et Dorothée*, qui reste, selon le mot de Platen, l'orgueil de l'Allemagne et la perle de l'art. Romancier, dramatiste, poète épique, il peint surtout les qualités de la femme, sa beauté, sa grâce, sa tendresse, son dévouement, son charme apaisant, ce qu'il y a en elle d'attirante puissance. Ses créations féminines l'emportent de beaucoup sur ses caractères d'hommes. Il y mêle l'idéal et la réalité. Les femmes qu'il peint, grandes dames ou filles du peuple, rappellent celles qu'il aima. Mais il leur donne le prestige de la poésie et tout ce que son imagination sait trouver de délicat et de séduisant. Ne disait-il pas que les femmes sont le seul vase où puisse aujourd'hui se verser l'idéal? Sa Marguerite, c'est à la fois la Gretchen de Francfort, son premier amour, et Frédérique Brion, et Charlotte Buff; mais ni Gretchen, ni Frédérique, ni Charlotte n'avaient cette candeur, cette naïve pureté qu'il a répandue sur Marguerite.

Tel est son caractère distinctif, et lui-même cite là-dessus un mot profond de Merck : « Tu es né pour transformer la réalité en poésie, et les autres cherchent à réaliser le prétendu poétique, l'imaginatif ». Il écrit pour se délivrer des émotions qui le troublent, il chante sa douleur pour s'en affranchir, et ses vers, ses romans nous touchent par ce que nous y cherchons et trouvons

du destin et des sentiments de l'auteur; sa vie y paraît d'un bout à l'autre; ils expriment l'état de son âme. Mais il fait en même temps œuvre d'art. Ainsi que dans ses *Mémoires*, il amalgame fiction et vérité, il adoucit ce qui lui semble trop cru, il écarte ce qui ne répond pas à son rêve de perfection, il ajoute, il retranche, il modifie, et, de la sorte, il trace un harmonieux tableau. Il a, d'ailleurs, le génie plastique; il a, comme le Hans Sachs qu'il glorifie en 1776, ce regard pur et clair qui voit les choses et les rend siennes — l'œil n'est-il pas « l'organe avec lequel il embrasse le monde »? — il a cette sobre vigueur qui fait jaillir les contours avec une netteté saisissante et un puissant relief.

Il est surtout poète lyrique, et, s'il amène parfois, selon ses propres termes, l'eau des autres à son moulin et si, comme témoigne un de ses amis, c'était sa manière de se laisser exciter à la production par ses grands devanciers, il imite ses modèles sans les copier; il greffe sur leurs pensées son propre sentiment; jamais il ne se déprend de lui-même, et sa poésie, fût-elle inspirée par autrui, porte toujours sa marque. Ce qu'il célèbre de préférence, c'est l'amour; il le célèbre sur tous les modes, et grâce à la souplesse de son talent, grâce à la fraîcheur et à la sincérité de ses impressions, il varie sans cesse cet unique sujet. C'est qu'il chante non seulement les joies de l'amour, mais ses souffrances; aux yeux de Gœthe, les souffrances de l'amour sont aussi des joies : quand il regrette dans le prologue du *Faust* ses premières années, il redemande le douloureux bonheur de la passion, et la Claire de son *Egmont* dit que le seul être heureux, c'est celui qui aime, soit qu'il jette au ciel un cri d'allégresse, soit qu'il s'afflige jusqu'à la mort.

Il a manié merveilleusement la langue poétique, et la

critique loue unanimement, sans pouvoir la définir, la cadence de ses vers, la musique de ses rimes, la magie des sons qu'il emploie. Mais, ainsi que le roi de son *Chanteur*, il verse dans une coupe d'or le meilleur des vins, un vin aussi salutaire qu'il est exquis. Il nommait poésie tyrtéenne la poésie qui nous anime de vaillance et nous rend propres à soutenir les luttes de l'existence. Telle est souvent sa poésie. Il ne se borne pas à demander que l'homme soit noble, secourable et bon. Dans ses vers et dans sa prose, il nous apprend « l'art de se conduire avec art »; il nous montre la poésie latente des vertus domestiques, nous enseigne que le bonheur consiste dans l'activité quotidienne, dans l'accomplissement journalier de notre tâche. Ne dit-il pas qu'il laisserait aux dieux leur vaste ciel s'ils donnaient à l'homme courage et fermeté? Ne dit-il pas que les lâches pensers ne nous font pas libres et que tenir bon, ne pas fléchir, c'est appeler à soi les bras des dieux? Ne dit-il pas encore que l'homme qui se surmonte lui-même soutient la plus difficile des épreuves, et que celui-là seul peut régner qui fait abnégation de soi; que celui-là seul mérite la liberté comme la vie qui doit chaque jour la conquérir; que vivre, c'est combattre; que l'action est une fête?

Autour de Schiller et de Gœthe.

Après avoir apprécié Schiller et Gœthe, il faut passer en revue quelques-uns de leurs contemporains qui n'ont pas, comme eux, appartenu dans leur jeunesse au *Sturm und Drang*.

De leur vivant régnait la philosophie de Kant (1724-1804). Si tortueux qu'il soit et bien que chargé de parenthèses et d'incidentes, le style de Kant est pur,

clair, précis. Son influence fut considérable. Il disait que la seule chose au monde qui ait une valeur absolue est une bonne volonté, qui subordonne tout au devoir; que le devoir se présente à notre conscience comme un ordre absolu, comme un « impératif catégorique »; mais que, malgré cette obligation, l'homme est libre puisqu'il n'y a pas de moralité sans liberté et que l'idée de liberté est le point d'Archimède où la raison fixe son levier. De Kœnigsberg où il professait, et de la Prusse Orientale sa doctrine se répandit dans l'Allemagne. Le gendre de Wieland, Reinhold, l'enseignait à Iéna, et Schiller déclarait que le philosophe avait éclairé son esprit d'une lumière bienfaisante. Fichte fit le pèlerinage de Kœnigsberg. Seume (1763-1810), qui rappelle à la fois Haller et Schiller dans ses poésies lyriques et qui, dans son autobiographie et sa *Promenade à Syracuse*, a raconté les curieuses aventures de sa vie, relève de Kant par sa stoïque énergie. Nombre de jeunes gens qui combattirent en 1813 pour l'indépendance étaient des disciples de Kant, et la Prusse Orientale fut dans les années de servitude et de soulèvement le foyer du patriotisme allemand.

Mais, à la fin du XVIIIe siècle, les Allemands ne formaient pas une nation, et, malgré Lessing, malgré Schiller et Gœthe, il n'y avait pas de théâtre national. Vainement *Gœtz de Berlichingen* avait fait école. Qu'étaient-ce que les drames chevaleresques qu'il suscita? On n'y voyait que manoirs pris d'assaut et des séances de la Vehme. L'influence française subsista donc. Gœthe traduisit le *Mahomet* de Voltaire pour rappeler ses compatriotes à la mesure, à la décence, à la noblesse du style, et Schröder, quoiqu'un dévot de Shakespeare, demandait des pièces françaises à Gotter, à ce Gotter

qui défendait obstinément les Français et accusait son siècle d'injustice envers eux.

Le drame bourgeois fut en faveur, et une pièce de Gemmingen, le *Père de famille* (1782), imitée de Diderot, obtint un grand succès.

Iffland, acteur et directeur de même que Schröder, très fécond, désireux, comme il dit, de mener le public au bien, plut par des tableaux de mœurs qui représentaient la vertu triomphante : les *Chasseurs*, le *Joueur*, les *Célibataires*.

Kotzebue (1761-1819) aborda tous les genres, la farce comme la tragédie, et composa plus de deux cents pièces. Son œuvre la plus célèbre, parue en 1789, est *Misanthropie et Repentir*, que Gottfried Körner jugeait avec raison un misérable produit dans la manière larmoyante d'Iffland. Ce qu'il a fait de mieux, c'est la *Petite ville allemande* où il raille avec esprit la manie des titres et les travers des habitants d'une petite ville, leurs commérages, leur sot orgueil. Il n'enfonce pas dans les caractères et ne se soucie pas de la vérité. Ses personnages, femmes déchues ou demi-vierges, jeunes beaux ou vieux marcheurs, se ressemblent tous : pas d'émotion sincère, pas de vraie passion, et, s'ils sont comiques, ils touchent à la caricature; avec cela, la sensiblerie du XVIIIe siècle et des tirades contre la civilisation qui corrompt les âmes. Joseph Chénier ne disait-il pas que ces pièces vulgaires rappelaient, sans les surpasser, les mélodrames de nos petits théâtres? Kotzebue fut toutefois un amuseur; il avait un sens très aiguisé du ridicule, de la vivacité, de la pétulance, du brio, de la malice; il noue l'intrigue et conduit le dialogue avec dextérité; il sait tendre la situation et produire de gros effets.

Pas plus que le théâtre, l'histoire n'avait chômé.

Iselin décrivit à grands traits l'histoire de l'humanité.

Juste Möser (1720-1794) esprit original, défendant Arlequin contre Gottsched et la littérature allemande contre Frédéric II, célébrant à la Klopstock les Allemands de jadis, quelquefois paradoxal puisqu'il plaide pour le droit du plus fort et pour le servage, très conservateur puisqu'il s'oppose aux innovations, très avancé pourtant puisqu'il combat la centralisation et la bureaucratie, souhaite l'institution du jury et prophétise les armées nationales, Juste Möser fit une *Histoire d'Osnabrück* qui sort des limites de la ville et déroule les destins de la constitution germanique; il vivra surtout par les articles ingénieux, solides, vigoureux qu'il a recueillis dans ses *Fantaisies patriotiques*.

Schlözer (1735-1809) publia un journal qui dénonça les abus et qui donna de fréquentes alarmes aux tyranneaux allemands. Il fit une *Histoire universelle*; mais il n'aimait ni les arts ni les petits Etats, et il avoue ignorer ce que c'est que le style.

Jean de Müller (1752-1809) était en revanche un styliste et il se pique de l'être; il imite Tacite; mais son style, ferme sans doute, est trop bref, trop saccadé, trop sentencieux. On lui préféra Schiller et un ancien capitaine, Archenholtz, qui raconta, d'après Lloyd et Tempelhof, l'*Histoire de la guerre de Sept Ans*; Archenholtz admire Frédéric et sa manière est claire, rapide et chaleureuse.

Le révolutionnaire Georges Forster (1754-1794) mérite une place à la suite des historiens. La relation de son *Voyage autour du monde* (1777) a de la fraîcheur et de l'agrément; il narre avec vivacité ses impressions et décrit les îles de la mer du Sud en un style chaud et coloré. Quel tableau que celui des indigènes de Taïti

accourant sur leurs canots à la rencontre des Européens en agitant des feuilles vertes et en criant *tayo*! Après avoir lu Forster, l'Europe s'imagina que Taïti était un paradis terrestre. Un autre récit de Forster, *Les Vues du Rhin inférieur* (1791), donne l'idée de son esprit mobile, brillant, presque universel. Il porte son attention sur toutes choses, arts et sciences, commerce et industrie, politique; il entremêle aux détails et aux faits des réflexions, des considérations générales. S'il a de la recherche et de l'apprêt, s'il vise à la distinction et à une sorte d'élégance académique, s'il a trop travaillé certains passages de son œuvre et négligé certains autres, sa langue a du mouvement, de l'éclat, de la variété.

Comme toujours, les poètes pullulaient. Klopstock suscita toute une lignée d'imitateurs. Son *Messie* fut suivi d'une foule de « patriarchades » : Bodmer fit un *Noé*; Wieland, un *Abraham*; Frédéric-Charles de Moser, un *Daniel*. Pareillement, sa poésie germanique déchaîna le « hurlement » ou « rugissement » des bardes. On chanta la Germanie et les dieux klopstockiens et le clair de lune et le chêne de Braga : poésie bavarde et creuse, disait Herder, qui n'a su trouver qu'un vain cérémonial, un costume d'emprunt et des mots retentissants! Les plus connus de ces bardes sont Kretschman, qui prit le nom de Rhingulph, et le jésuite Denis (1729-1800). Denis fut en son temps le coryphée de la littérature viennoise et durant près d'un demi-siècle le panégyriste officiel de l'Autriche. Disciple de Klopstock qu'il proclamait le plus grand des bardes de Teut, il se nommait lui-même le barde de Joseph et se flattait de devenir le Joseph des bardes.

D'autres relèvent des poètes de Gœttingue et notamment de Hölty : Salis, Matthisson, Tiedge.

Salis-Seewis (1762-1834) compare Paris, plein de bruit et de fumée, aux montagnes des Grisons, sa patrie. Chose curieuse, cet homme qui vit les premières scènes de la Révolution et l'écroulement de la confédération suisse, n'a guère chanté que la nature. Mais il a de la grâce et de la douceur. Il dit son village enfoui dans les buissons, le tilleul planté devant l'église sur la place où danse la jeunesse, le clocher où perche la cigogne, la maison paternelle, et ses fenêtres encadrées de vigne, et son petit toit vers lequel se courbe un poirier; il croit entendre encore le son des cloches, et en rêve il navigue sur le lac, secoue les pommiers du verger, cueille les myrtilles des bois.

Matthisson (1761-1831), trop vanté par Schiller, a bien décrit le paysage littéraire, le paysage que de grands poètes ont rendu célèbre par leur séjour ou par leurs œuvres. Correct, aisé, harmonieux, il manque de force et d'originalité. Son *Elégie* sur les ruines d'un vieux château passa jadis pour une merveille; elle semble maintenant froide et banale.

Tiedge (1752-1841) n'a qu'une élégance fade dans ses odes et ses élégies. Son poème philosophique en six chants, *Uranie* (1801), traite clairement, mais longuement, ennuyeusement de l'immortalité de l'âme.

D'autres ont subi l'influence de Wieland : Thümmel, qui dans ses *Voyages au midi de la France*, dans l'*Inoculation de l'amour*, dans *Wilhelmine* fait preuve d'une grande facilité, d'une certaine verve, d'une observation assez profonde; Musäus qui, dans ses *Contes*, a, sinon de la naïveté, du moins de la malice et de l'humour; le Strasbourgeois de Nicolay qui mit en vers des épisodes d'Arioste et de Bojardo; deux Autrichiens, Blumauer qui travestit l'*Enéide* sans égaler notre Scarron, et Alxinger,

le plat et fastidieux auteur d'un *Doolin de Mayence*; le médecin Kortum dont les étudiants lisent encore l'amusante *Jobsiade*.

Un compatriote et élève de Schiller mérite une place à part. C'est le faible et mélancolique Hölderlin (1770-1843) qui de bonne heure devint fou. Il manie avec souplesse les mètres antiques et il joint la concision à l'harmonie. Nul n'a mieux chanté la nuit rêveuse et triste qui brille sans se soucier de nous sur la cime des monts, le Neckar, ses prairies et les saules de ses rives, Heidelberg, son vieux château entouré de lierre, ses rues qui reposent au milieu des jardins, et, sans les avoir vus, il a décrit avec une fine précision les paysages de la Grèce. La Grèce, voilà sa vraie patrie, et il nomme Smyrne, Ilion et les îles d'Ionie les « charmes de la terre »; il regarde les Grecs comme des hommes uniques. Son roman d'*Hyperion*, en forme de lettres et dans une belle et noble prose, représente un Grec qui combat les Turcs et prend Sparte d'assaut, mais qui, désespéré de commander à des brigands, désespéré d'avoir perdu sa bien-aimée Diotime et de trouver en Allemagne un peuple déchiré, se réfugie dans la nature : il rappelle donc et Ardinghello et Werther. De même, dans *La Mort d'Empédocle*, le héros, inquiet et orgueilleux, tient à la fois de Werther et de Prométhée; il se jette dans l'Etna et il finit comme Hölderlin voulait finir. Hyperion n'est-il pas panthéiste et ne dit-il pas que le comble de la joie, c'est d'être un avec tout ce qui vit?

Hyperion est un des six à sept mille romans qui parurent de 1773 à 1800. Les uns copiaient les romans anglais, Richardson, Sterne, Fielding : le *Sebaldus Nothanker* de Nicolaï; le *Siegfried de Lindenberg* de Müller d'Itzehoe; le *Voyage de Sophie, de Memel en Saxe* où Hermès

entasse sermons sur sermons et tâche vainement d'avoir de l'humour; les deux romans de Hippel, les *Biographies en ligne ascendante* et les *Courses à travers champs du chevalier A-Z*, œuvres bizarres, touffues, décousues, qui, de même que son livre *Sur le mariage*, renferment pourtant une foule d'intéressants détails et de traits spirituels.

Les autres copient *Werther* et *Siegwart*.

D'autres sont des autobiographies sur le modèle des *Confessions* de Rousseau. Un ami de Gœthe, auteur d'une *Prosodie allemande* et d'un ingénieux traité sur l'imitation du beau, Moritz (1757-1793) a retracé sa jeunesse dans un livre assez long et mal composé, mais très attachant, *Antoine Reiser*. Des tableaux de la vie bourgeoise, l'influence du mysticisme de Mme Guyon sur certains esprits, le développement d'une âme incertaine encore, généreuse et tourmentée du besoin de l'idéal, les aventures de Reiser, les émotions qu'excitent en lui les œuvres littéraires de l'époque, ses fautes, son repentir, sa passion du théâtre, ses relations avec de célèbres acteurs, tout cela fait de ce récit un vrai « roman psychologique » et c'est le sous-titre que l'auteur donne fort justement à son œuvre.

D'autres romans, ceux de Charles-Gottlob Cramer, d'Auguste Meissner, de Spiess, de Vulpius, calqués sur *Gœtz* ou sur les *Brigands* et le *Visionnaire*, sont des histoires de chevaliers, de bandits et de revenants. Les plus fameux sont le *Rinaldo Rinaldini* de Vulpius et l'*Abellino* de Zschokke.

D'autres, comme ceux d'Auguste Lafontaine qui devint, selon le mot de Heine, plus célèbre que Gœthe parce qu'il écrivait sans discontinuer, sont fades, doucereux et démesurément longs.

Jean-Paul.

De tous les romanciers de cette fin de siècle, le plus remarquable est Jean-Paul Richter (1763-1825), que la plupart des contemporains mettaient à côté de Schiller et de Gœthe. Ses premières œuvres, les *Procès groenlandais* et les *Papiers du diable*, sont des satires, et il n'était alors, comme il dit, que l'écho de sa bibliothèque. La *Loge invisible*, inachevée, invraisemblable, inaugura sa véritable manière. *Hespérus* fit de lui l'écrivain à la mode : le roman est étrange, obscur, compliqué, mais ce qui ravissait le public, c'était la description des clairs de lune et des parcs anglais, c'était la peinture des « hommes hauts » qui méprisent la terre et désirent la mort, c'était le style cadencé, rythmé, musical de l'auteur, c'était son idéalisme, son naïf enthousiasme pour les belles âmes, des tirades enflammées sur l'amour, le tendre hommage qu'il rendait à la femme, la pitié profonde qu'il portait à tous les êtres, sa sensibilité larmoyante. Puis vinrent des idylles où Jean-Paul a retracé ses premières années et ce qu'il a goûté ou cru goûter de poétique et de romanesque dans l'enfance, ce mai, cet Eden, cet âge d'or de l'homme : *Wuz*, *Fixlein*, *Siebenkäs* et le *Jubelsenior*. Il y célèbre la tranquille existence des pauvres gens avec ses petits événements et ses joies intenses. Pourtant, le héros de *Siebenkäs* cherche en vain l'amour dans la société bourgeoise et juge que les femmes comme les plantes et les fleurs ont sur les hauteurs plus de suc et de parfum. Mais bientôt Jean-Paul connut la vie des cours, et son *Titan* montre qu'on ne peut réaliser l'idéal dans le grand monde. Albano voit Liane, son premier amour, renoncer à lui;

il voit Linda, la Titanide, son deuxième amour, la femme énergique, passionnée, géniale, succomber misérablement; il voit Roquairol, le Titan, si brillant, si audacieux, si éloquent, se démasquer comme un cynique libertin et se tuer d'un coup de pistolet sur le théâtre; il voit Schoppe, son précepteur, l'impitoyable humoriste, devenir fou : il se contente d'épouser Idoine et de gouverner son duché. Le *Titan* devrait donc s'appeler l'*Anti-Titan* et il a la même conclusion que *Wilhelm Meister* et que *Faust*. Par malheur, Jean-Paul a trop insisté sur l'éducation d'Albano, et les personnages qu'il a le mieux peints, c'est non pas Albano, c'est le Titan et la Titanide, c'est Roquairol et Linda. Il revint dans son élément, et les *Flegeljahre*, roman humoristique, bien qu'inachevé, offre plus de clarté, plus de simplicité que ses ouvrages antérieurs : les deux héros, deux frères jumeaux, Walt et Vult, ont le langage qui leur sied : l'un, naïf, sentimental, rêveur, gauche, s'exprime longuement et non sans douceur; l'autre, hardi, satirique, ironique, pratique, a la parole brève et saccadée. Jean-Paul suivit sa veine. Dans ses derniers romans, quoique avec moins de succès, il représente des originaux : Schmelzle, Katzenberg, Fibel, Marggraf. Il a fait, en outre, des œuvres philosophiques : la *Vallée de Campan* qui démontre l'immortalité de l'âme, l'*Introduction à l'esthétique* qui renferme de curieux chapitres sur l'esprit et l'humour, la *Levana* qui contient d'excellents préceptes sur l'éducation des jeunes filles. Mais son style est insupportable. Il veut le rendre « phosphorescent », y « tirer les feux d'artifice les plus variés », et certes il a ce qu'il nommait le lyrisme de l'esprit, le lyrisme du *Witz*, — ce mot qui se rencontre souvent sous sa plume. — Il est ingénieux, fécond en métaphores, en compa-

raisons et en antithèses. Ne disait-il pas, comme Ewald de Kleist, qu'il faisait la chasse aux images? Est-ce un style cependant que cet assemblage heurté d'images ramassées de toutes parts? Jean-Paul recueillait avec soin sous des rubriques diverses les traits, les anecdotes, ce qu'il trouvait de curieux dans ses lectures, et de ces recueils qui finirent par remplir une bibliothèque, de cette vaste collection de cahiers, de ces « carrières », il tirait les rapprochements et les analogies, les contrastes et les oppositions qu'il « fourrait », de son propre aveu, dans ses récits. De là, tant de digressions, tant de périodes et de phrases entortillées, tant de passages amphigouriques, tant d'étrangetés et d'obscurités; Jean-Paul écoule ses fiches. Sans doute il a peint d'une façon saisissante les petits côtés de la vie réelle; il a peint dans *Wuz*, dans *Fixlein* et *Siebenkäs* de jolies scènes d'intérieur, de merveilleux tableaux de genre; il a de la verve; il a des réflexions piquantes, des remarques profondes. Mais il lui manque la mesure, l'ordonnance, l'art. Auerbach le compare justement à un humus où tout croît, fleurs, buissons, broussailles, et où ne peut naître un tronc haut et droit, une forêt aux cimes élevées. Aussi, il n'a terminé que de courts récits et il n'a su finir ses romans de longue haleine : il manque d'invention et il a besoin de s'appuyer sur autrui. Il voulut être le Sterne de l'Allemagne; lourd, pesant, il a de Sterne l'allure irrégulière, et non la grâce.

CHAPITRE X

LE XIXe SIÈCLE

Le mouvement national. — Les poètes de 1813. — Les romantiques. — Autour du romantisme. — Henri de Kleist. — Rückert, Platen, Immermann. — Les Souabes. — Les Autrichiens. — Heine et la Jeune Allemagne. — La poésie politique. — Les néo-romantiques. — Les Munichois. — Écrivains de tous pays. — De 1870 à 1885. — De 1885 à nos jours.

Le mouvement national.

Le XVIIIe siècle avait été le siècle de l'humanité; le XIXe siècle est le siècle de la nationalité.

Divisée en petits états, dépourvue d'une capitale littéraire, riche en foyers intellectuels où l'originalité des talents se développait en toute liberté, l'Allemagne du XVIIIe siècle méritait le nom qu'on lui donnait au moyen âge : *les Allemagnes*. Nul ne regardait le particularisme comme un péril. Les grands écrivains se disaient cosmopolites. Lessing jugeait que le patriotisme était une faiblesse héroïque dont il se passait fort bien; Herder, que l'humanité était la vraie patrie; Schiller, que c'est un pauvre idéal d'écrire pour un seul peuple, qu'il ne faut même pas traiter de sujets nationaux, qu'un goût barbare a seul besoin de ce stimulant du patriotisme, que la poésie doit viser au cœur de l'homme, non du citoyen,

et que le génie n'a d'autre salut que de fuir le domaine du monde réel pour se former son propre monde. « Peu importe qui règne, s'écriait Guillaume Schlegel, et comment tourneront les événements, pourvu que la science soit libre! »

Mais l'unité morale préparait l'unité politique. Créer une littérature originale, n'était-ce pas créer la nation? Affranchir les lettres allemandes de l'influence étrangère, n'était-ce pas donner à l'Allemagne conscience d'elle-même? Lire et admirer les mêmes auteurs, n'était-ce pas appartenir à la même communion et reconnaître une même patrie? Les drames de Schiller, son *Camp de Wallenstein* qui représente une soldatesque de tous pays, sa *Jeanne d'Arc* qui célèbre la France, n'inspiraient-ils pas à tous les Allemands un égal enthousiasme? Les mots de *Tell* « la puissance des tyrans a une limite... soyez unis, unis », bien qu'ils s'adressent à des Suisses, n'ont-ils pas ému le cœur de tous les patriotes d'outre-Rhin? De sa tombe, Schiller combattait Napoléon.

La Révolution française guérit les écrivains allemands de leur cosmopolitisme. Ils s'étaient passionnés pour elle. Klopstock saluait avec allégresse l'aurore des temps nouveaux. Schiller — ce Schiller à qui l'Assemblée législative décernait le titre de citoyen français — écrivait que tous les regards, pleins d'attente, se fixaient sur la scène politique où se traitaient les grandes destinées de l'humanité. Gœthe disait que l'âme s'élevait à ce spectacle, que le cœur avait des pulsations plus libres et plus pures, que Paris était la capitale du monde et que les peuples tournaient leurs yeux vers Paris. Guillaume de Humboldt souhaitait la victoire des Français, et Herder s'imaginait que la nouvelle république serait une république athénienne. La Terreur les dégoûta, et ils

ne virent bientôt dans les « modernes Francs » que des conquérants et des oppresseurs. Herder finit par déclarer que les liens spirituels ne suffisent pas, qu'une nation n'est pas une nation qui ne sait se défendre contre l'étranger, et il exhorta ses compatriotes à se réunir sous un même drapeau pour repousser l'envahisseur.

Iéna, l'écrasement de la Prusse, la domination napoléonienne en Allemagne achevèrent de réveiller dans les âmes l'idée de la patrie allemande. Fichte était resté cosmopolite, et l'État qui parvenait au plus haut degré de civilisation, lui semblait en 1805 la véritable patrie. Après Iéna, il affirma que les Allemands formaient une nation distincte et qui se séparait des autres nations par la langue et le caractère. Sans crainte des Français il prononça ses *Discours à la nation allemande*. Il parlait donc à tous les Allemands, et il disait, comme Herder, que la langue allemande, originale et pure, ne peut devenir une langue de vaincus; que l'Allemagne est le peuple par excellence, le peuple en soi, le Peuple; qu'il faut régénérer ce peuple par une éducation nouvelle, par l'enseignement de la morale kantienne et par l'application des principes pédagogiques de Pestalozzi; que l'instant est décisif; que les Allemands doivent périr ou combattre; qu'ils ne trouveront de secours qu'en eux-mêmes.

Schleiermacher secondait Fichte. Lui aussi, après Iéna, pensait que l'Allemagne demeurait le cœur de l'Europe, qu'elle ne passait par ses terribles épreuves que pour prendre une autre et plus belle forme. Il vint de Halle où il professait, faire à Berlin des sermons destinés à réconforter les vaincus. Avec Fichte et sous le ministère de Guillaume de Humboldt, il coopéra très efficacement à la fondation de l'Université de Berlin :

selon lui, Berlin serait dans l'Allemagne du Nord le centre de l'activité scientifique, et son Université, un des meilleurs instruments dont l'État prussien se servirait pour remplir sa mission.

Tous ces cosmopolites deviennent patriotes. Guillaume Schlegel exige des poètes qu'ils fassent des vers patriotiques et il se demande si la poésie ne doit pas, tant que l'indépendance est menacée, céder la place à l'éloquence. Son frère Frédéric assure qu'il est temps de réunir les forces dispersées de la patrie et de répandre l'esprit allemand. Adam Müller fonde le *Phébus* avec Henri de Kleist pour émouvoir le sentiment national. Arndt publie dans sa prose ardente et âpre l'*Esprit du temps* où il s'élève non seulement contre les valets de la France, mais contre les écrivains qui vivent comme des étrangers au milieu de leur peuple, contre les hautes et déraisonnables idées de cosmopolitisme : sans peuple, pas d'humanité; sans citoyens libres, pas d'hommes libres !

Mais le premier écrivain politique de l'Allemagne, le plus remarquable des publicistes qui combattirent et la Révolution et Napoléon, c'est Frédéric de Gentz (1764-1832). Frédéric de Gentz joint à l'intelligence, à la sagacité, à la sûreté du coup d'œil, à la connaissance des choses de l'Europe la qualité du langage, un style plein de clarté, de mouvement, de force. Ce sceptique, cet homme avide d'argent qui vit à la solde des princes, cet effréné jouisseur, ce blasé a rédigé le manifeste de l'Autriche en 1813, il a fait en 1814 un éloquent appel aux Allemands, il a été le secrétaire des congrès, il a su mieux que personne l'histoire de son époque.

En même temps, l'Allemagne a sa levée de poètes, et voici que paraissent les Tyrtées, les chantres de la déli-

vrance. Eichendorff souhaite que l'incendie du Tyrol s'étende sur toute l'Allemagne, et lorsqu'il voit au loin briller les épées, il s'élance en jurant avec ses nouveaux camarades de franchir le Rhin et d'entrer à Paris.

Fouqué compose le chant des chasseurs volontaires, le plus populaire des chants de guerre d'alors : « Allons, partons pour la chasse joyeuse ! »

Rückert demande que la reine Louise soit la patronne de Magdebourg reconquis et il écrit ses *Sonnets cuirassés*, gravant d'abord en lettres de flamme la honte de son peuple, puis appelant les Allemands qui parlent la même langue à resserrer ce lien, le seul qui leur reste, et les sommant de renoncer à l'argent et à l'or pour manier le fer, pressant la Prusse de donner l'exemple, évoquant le vieux Frédéric qui sort de la tombe pour marcher à la tête de ses Prussiens et reprendre son épée aux Invalides, célébrant la victoire de l'Allemagne sur le Corse « prince de la mort », louant les femmes allemandes qui ont droit à la moitié de la gloire puisqu'elles ont sacrifié à la patrie et leurs joyaux et leurs fils. Il représente Frédéric Barberousse dormant sur son siège d'ivoire dans le Kyffhäuser ; mais l'empereur est toujours jeune ; sa barbe rouge comme feu a traversé la table sur laquelle il s'appuie, et il reparaîtra lorsque les corbeaux ne voleront plus autour de la montagne, lorsque le peuple allemand aura vaincu tous ses ennemis.

Henri de Kleist meurt en 1811. Mais ce poète qui désire avoir une voix d'airain pour parler de la cime du Harz à ses compatriotes, magnifie Palafox et l'archiduc Charles « vainqueur de l'invaincu ». Dans l'ode *Germania à ses enfants*, il annonce la vengeance, la guerre par le poignard et le poison, la lutte implacable contre les Français qui blanchiront de leurs os les plaines alle-

mandes. Dans le *Catéchisme des Allemands* il fait dire par un fils à son père que Napoléon est un homme abominable, un esprit échappé de l'enfer. Dans un projet de proclamation il montre l'empereur François rétablissant l'Empire et appelant aux armes tous les Allemands de seize à soixante ans. Une revue qu'il voudrait créer et qu'il intitula *Germania*, doit entonner le champ de guerre, encourager les combattants et verser dans leurs cœurs le mépris de la mort, convier les vierges allemandes à secourir les blessés et à sucer le sang de leurs plaies.

Arndt, Körner et Schenkendorf forment le grand trio des poètes de la délivrance.

Le plus énergique et le plus entraînant est Ernest-Maurice Arndt (1769-1860), l'auteur de l'*Esprit du temps*, qui se fit poète aux jours du danger, Arndt qui se montre alors tel qu'il fut toujours, rude, colérique, incapable d'égards et de ménagements, mais fier, vigoureux, plein d'un ardent amour pour la vérité, défendant avec obstination la cause qu'il tenait pour sacrée et frappant à coups redoublés sur l'ennemi. Il parle sans artifice et sans art, et il semble parler au nom de la nation : il y a en lui quelque chose de Stein dont il fut le compagnon de voyage et de propagande. Il glorifiait Schill, Scharnhorst, Gneisenau et Blücher, le vieux guerrier à l'œil clair et aux cheveux blancs. Il disait que la patrie de l'Allemand s'étend aussi loin que résonne la laugue allemande, et une brochure qu'il lançait à la fin de 1813 a pour titre ces mots qui sont vrais aujourd'hui : *Le Rhin, fleuve de l'Allemagne, non pas frontière de l'Allemagne!* Lui aussi fit un Catéchisme pour son peuple ; on y lit que la patrie et la liberté sont le Saint des saints sur la terre, qu'il n'y a pas de plus saint amour que celui

de la patrie et pas de joie plus douce que celle de la liberté, que l'esclave est une bête rusée et avide, et que le sans-patrie est le plus infortuné de tous les hommes.

Théodore Körner (1791-1813) est le poète-soldat et il ne s'adresse qu'aux combattants. Il n'avait été dans ses drames qu'un élève de Schiller. Ses chants patriotiques, réunis sous le titre *Lyre et épée*, sont bien à lui. Son talent n'était pas encore assez ferme et sa langue a je ne sais quoi d'un peu confus et d'incertain. Mais, s'il force par instants la voix, il ne fait pas de phrases creuses ; il a de la vivacité, de la chaleur, de l'enthousiasme, et il tomba pour la patrie. D'autres ont rimé des chants de guerre à loisir, dans le silence du cabinet, et loin des coups de fusil. Körner a écrit les siens hâtivement, au bivouac, en vue de l'ennemi, et la mort le guettait pendant qu'il exhortait ses camarades à marcher au-devant d'elle. Sa figure est une des plus nobles de la littérature de son pays et son nom seul résume ce que le soulèvement de l'Allemagne a produit en 1813 de généreux et d'héroïque. Il célèbre d'abord le peuple qui s'insurge et l'orage qui éclate, la lumière de la liberté qui vient du Nord, la lutte sainte qui s'enflamme. Puis, c'est lui-même, c'est le corps où il s'engage, le corps des chasseurs noirs de Lützow, les serments prêtés dans la petite église silésienne, le baptême du feu, la chasse sauvage de Lützow qui commence. Grièvement blessé, le poète ramasse ses forces pour dire adieu à la vie, pour dire d'une lèvre pâle, tandis que sa blessure le brûle et que son cœur bat plus faible, sa résignation à la volonté divine. Il est sauvé, il rejoint son corps, et il succombe après avoir composé son chant du cygne, le *Chant de l'épée*. On l'enterra sous un chêne en chantant sa *Prière pendant le combat* : « Père, je t'appelle,

et de son nuage m'enveloppe la fumée des canons ». Sous le même chêne, auprès de Théodore Körner, furent inhumés son père Gottfried, l'ami de Schiller, et sa mère, et sa sœur.

Max de Schenkendorf (1783-1817) est moins connu que Körner et que Arndt. Lui aussi a fait des vers qu'on lit et cite encore. Il excite, stimule ses compagnons : « Vous qui dormez, levez-vous de terre, déjà les chevaux vous hennissent leur bonjour! » Comme Arndt, il célèbre Schill et Scharnhorst, ce héros de la Prusse qui rompit la plus belle des lances. Il s'indigne que la cathédrale de Strasbourg soit au pouvoir des Welches et, comme Arndt, il déclare que l'Alsace doit être et sera la sentinelle avancée de l'Allemagne. Mais il a plus de douceur. Il chante avec un tendre amour la liberté, cette angélique image qui remplit son cœur, et ce n'est pas sans une mélancolique émotion qu'il évoque l'antique splendeur de l'Empire germanique. Il chante la candeur et la pureté de l'âme : après avoir vaincu l'ennemi extérieur, les Allemands vaincront l'ennemi intérieur, le soupçon, l'envie et la haine. Il chante le Seigneur : il voudrait le suivre toujours, il voudrait pénétrer dans le ciel pour y trouver grâce et pitié sur le sein du Sauveur.

Ainsi s'était réveillé le sentiment national. Une guerre sacrée, une croisade avait soulevé l'Allemagne contre la France, et dès lors, toutes les âmes eurent, selon le mot de Radowitz, la nostalgie d'une Allemagne une et puissante ; ce fut la pensée la plus populaire et qui domina les partis.

Les romantiques.

Ce réveil du sentiment national était dû, en grande partie, aux poètes qu'on nomme les romantiques, et

Tieck, le frivole et capricieux Tieck, se pique avec raison d'avoir parlé de la patrie lorsque la plupart de ses concitoyens l'injuriaient ou n'y pensaient même pas.

Frédéric Schlegel est le théoricien et le hiérophante du romantisme. Lorsqu'il se rendit de Weimar à Berlin en 1797, il fréquenta les maisons juives où tous les élégants et les hommes de talent se faisaient alors présenter, et il régna dans le salon de Mme Herz. C'est à Berlin qu'il connut Dorothée Veit, Schleiermacher et Tieck ; c'est là qu'il fonda sa revue, l'*Athenæum*, qui dura deux ans, là qu'il publia sous le titre de *Fragments* et d'*Idées* et sous la forme d'aphorismes à la Chamfort la nouvelle doctrine.

C'est la doctrine de l'ironie. Frédéric Schlegel l'a tirée de la philosophie de Fichte. Selon Fichte, le moi est la racine unique de nos connaissances, le centre de l'univers, le principe de toutes choses, et il crée le monde extérieur, le non-moi. Frédéric Schlegel adopte le système de Fichte ; mais, ajoute Schlegel, l'artiste doit montrer qu'il n'est pas gêné, resserré par le monde extérieur, qu'il est supérieur à son œuvre et qu'il plane souverainement au-dessus d'elle, que le créateur domine sa création ; il peut « jouer » avec son œuvre, la former à son gré, l'interrompre pour suivre son caprice, l'abandonner soudain pour prouver qu'il ne dépend pas d'elle.

Son esprit inquiet et mobile n'en resta pas là. Il lut les Anglais, les Espagnols, les Italiens, et il loua, exalta Shakespeare, Cervantes, Dante, Pétrarque, Boccace, Arioste ; il vanta ce qu'ils avaient de subjectif ; il leur compara Jean-Paul qu'il éleva aux nues. Il trouva une définition du romantique : le romantique, c'était la fusion du sentiment et de l'imagination, c'était un sujet sentimental revêtu d'une forme fantastique.

Une fois entraîné, il se portait aux extrêmes. Du dualisme de Fichte il passa à l'absolu de Schelling, de la doctrine de la science à la doctrine de l'identité, et la poésie devint à ses yeux toute la philosophie, toute la religion.

Au fond, le romantisme était un nouveau *Sturm und Drang*. Les romantiques, eux aussi, rejetaient les conventions sociales. Eux aussi attaquaient les rationalistes et les écrivailleurs dont les *Xénies* s'étaient moqués. Ils attaquaient et Nicolai et Kotzebue que Schelling nommait les êtres les plus méprisables du monde littéraire. Ils attaquaient Wieland qu'ils regardaient comme un plagiaire et l'instaurateur d'une fausse antiquité. Ils attaquaient Schiller, ses rimes souabes et, selon le mot même de Schiller, sa fièvre chaude de grécomanie.

En revanche, ils professaient pour Gœthe un culte idolâtre. Frédéric Schlegel proclamait Gœthe le lieutenant, le représentant de la poésie, et il distinguait trois périodes dans le développement de Gœthe : la première, celle du Gœthe subjectif de *Gœtz*; la deuxième, celle du Gœthe mi-subjectif mi-objectif de *Tasse*; la troisième, celle du Gœthe objectif de *Wilhelm Meister*. A son avis, *Wilhelm Meister* réalisait l'idéal de la littérature moderne; c'était le roman par excellence, le chef-d'œuvre de l'esprit humain, et, comme lui, les romantiques admiraient dans *Meister* l'indépendance du poète et le caprice d'une imagination qui se jouait des obstacles et des règles. Que ne trouvaient-ils pas dans ce livre merveilleux? La poésie lyrique et le récit épique, le conte et le drame, la critique littéraire et la philosophie, toutes les formes, tous les styles s'y mêlaient en une variété prodigieuse et pourtant se fondaient, s'harmonisaient en une unité supérieure. De là, d'après

Frédéric Schlegel, l'importance du roman; il fit venir *romantique* de roman; *roman* fut pour lui synonyme de poésie; la poésie n'était poésie qu'à condition d'offrir les caractères du roman. Novalis ne disait-il pas que le roman comprend tous les genres et reflète entièrement l'âme romantique où sentiment et réflexion ne cessent de se succéder et de se grouper?

Les romantiques avaient de graves défauts. Suivant eux, le caprice domine dans la poésie et dans l'art, le génie est une divine paresse et mieux vaut rêver qu'agir. Leurs œuvres manquent de précision et de fermeté; elles portent, selon leur propre expression, la marque de l'arbitraire; ils sont, comme dit Grillparzer de Tieck, des broyeurs de couleurs et non des peintres. Ils allèrent trop loin dans la guerre qu'ils avaient déclarée aux tendances de leur époque, à ces tendances qu'ils qualifiaient de prosaïques et de négatives : ils considéraient Böhme comme un prophète; ils félicitaient Dürer de n'avoir pas vu l'Italie; ils magnifiaient les siècles de poésie et de foi religieuse où ne soufflait pas encore l'âpre vent du rationalisme; Frédéric Schlegel finit par se convertir au catholicisme, et le moyen âge devint pour plusieurs d'entre eux un idéal de société; quelques-uns furent les champions ardents de la suprématie de l'Eglise et de l'absolutisme politique.

Mais ils rappelèrent aux Allemands leur glorieux passé; ils éveillèrent le sentiment national; ils firent « émerger la *Deutschheit* ». Plus préoccupés du détail que de l'ensemble, épris de correction et de savante élégance, ils travaillèrent, ils assouplirent la langue, ils perfectionnèrent le vers, ils constituèrent la prosodie. Et n'était-ce pas un mérite d'opposer à la clarté que prêchaient les apôtres des « lumières », à l'étroite et vul-

gaire réalité, le charme mystérieux du demi-jour et le rayon lointain de l'idéal? Le romantisme recélait des principes féconds : il libérait l'art, la poésie, la science des chaînes de la tradition, il donnait à l'imagination le plus vif essor, il élargissait tous les horizons.

Guillaume Schlegel (1767-1845) n'a rien d'original. Il est tel que Heine le vit à son cours, bien attifé, parfumé, gracieux. Ses vers, corrects, élégants, sonores, manquent de mouvement et de chaleur. Il a de la douceur, de la souplesse; il n'a pas l'élan, l'abondance. S'il a fait une des meilleures ballades allemandes, *Arion*, d'ailleurs imitée de l'*Anneau de Polycrate*, il n'a pas su, dans son *Ion*, remanier la pièce d'Euripide. Mais ce fut un critique sagace et hardi. Dès 1795, il disait dans une étude sur Dante qu'on ne peut atteindre une œuvre qu'à travers l'auteur et l'auteur qu'à travers son époque. Certains de ses articles, où son esprit clair et pénétrant s'exprime en une prose pleine de mesure et de goût, ont encore leur valeur. Sa traduction de Shakespeare fit du grand Will un classique allemand, un auteur national, tout comme Schiller et Gœthe. Il fut aidé dans cette tâche, ainsi que dans ses autres travaux, par une femme d'une rare intelligence et d'une merveilleuse finesse, Caroline Boehmer, qui devait le quitter pour s'unir à Schelling. Tant qu'elle vécut avec Schlegel, elle le pourvut d'idées. Elle a même exercé son influence sur son beau-frère Frédéric Schlegel : il avait enlevé, puis épousé une fille de Mendelssohn, Dorothée Veit, qui composa le meilleur roman de l'école romantique, le *Florentin*; mais, durant plusieurs années, Caroline, énergique, dévouée, infatigable, fut la collaboratrice de Frédéric comme de Guillaume.

Frédéric Schlegel (1772-1829) a joué le principal rôle dans la formation de l'Ecole. C'est par lui, a dit Novalis, que les romantiques goûtèrent à l'arbre de la connaissance. C'est lui qui promulgua leur code. C'est lui qui, bien que confusément et d'une façon trop absolue, marqua la différence entre l'art grec et l'art moderne, l'un qui a le beau, l'autre qui a l'intéressant pour principe et fin, l'un, œuvre du génie spontané, l'autre, œuvre de l'esprit conscient et réfléchi, l'un objectif, fait de vérités générales, exprimées d'une manière impersonnelle et qui s'adressent au sens commun, l'autre, subjectif, fait d'impressions particulières, exprimées d'une manière personnelle et qui s'adressent au sens individuel. Mais, avec plus d'imagination, plus d'ingéniosité et d'originalité que son frère, Frédéric Schlegel était inquiet, aventureux, téméraire, précipité, obligé par des besoins d'argent de produire vite, et parce qu'il voulait être ou paraître profond, emphatique et obscur. Ses premières œuvres, consacrées surtout à la poésie grecque, sont des fragments en un style abstrait et haché; elles ne font qu'exagérer la pensée de ses devanciers, de Winckelmann, de Herder, de Schiller. Son roman de *Lucinde*, inachevé d'ailleurs et très ennuyeux, est aussi incohérent qu'indécent : ne se vantait-il pas d'y avoir mis un désordre qu'il jugeait charmant? Son drame d'*Alarcos* où il prétendait concilier l'antique et le moderne en mêlant tous les mètres, excita les rires du public de Weimar, et Gœthe, se levant, criait avec colère : « Qu'on ne rie pas! » Ses poésies ne sont que des exercices de versification. Pourtant son travail *Sur la langue et la sagesse des Hindous* a frayé la voie aux études sanscrites, et ses conférences sur l'*Histoire de la littérature ancienne et moderne* contiennent des vues

perçantes. Comme son frère Guillaume, il a tracé des portraits psychologiques : Guillaume a plus de savoir; Frédéric, malgré des maladresses et des erreurs, jette d'une main prompte et sûre une foule de traits justes.

Louis Tieck (1773-1853) devait être le grand poète du romantisme, et c'est lui qui, dans des vers célèbres, évoque le monde merveilleux des contes, la nuit magique que la lune illumine et qui captive l'âme.

Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
Steig' auf in der alten Pracht!

Ce ne fut qu'un talent fécond et facile. Il se mit d'abord à la remorque d'autrui et il imita les romans orientaux de Klinger dans *Abdallah*, le *Gœtz* de Gœthe dans *Charles de Berneck*, *Werther* dans *William Lovell*, Sterne dans *Pierre Leberecht*. Il fit des contes, des drames, des nouvelles. Plusieurs de ses contes ont la forme dramatique; mais les personnages du *Petit Chaperon rouge*, même le loup, veulent avoir trop d'esprit; *Barbe Bleue*, dirigé contre les romans chevaleresques, finit en mélodrame; le *Chat botté* est une fatigante satire de Kotzebue, d'Iffland et du critique Böttiger; à côté d'amusants passages, que de pointes et d'allusions aujourd'hui obscures ! De même, le *Prince Zerbino* et le *Monde renversé*. Il s'avisa de mettre dans ses drames comme dans ses contes l'ironie romantique et sa *Sainte Geneviève* mêle tous les genres, les tons, les mètres. Mais s'ils s'expriment avec éclat, voire avec charme, ses héros ne tiennent pas le langage qui leur sied, l'action flotte au hasard, et Tieck avoue qu'il n'a tracé qu'une suite de scènes qui se succèdent comme les images d'un rêve, que les unes sont

achevées et les autres simplement esquissées, que dessin, couleur, style manquent d'harmonie. Son roman *Sternbald*, qu'il n'a même pas terminé, présente de semblables défauts; effusions lyriques sur l'art, la nature et la religion; levers et couchers de soleil, chants d'oiseaux, chasseurs sonnant du cor, des vers qui sans cesse interrompent le récit; il prétendait y dérouler la vie d'un élève de Dürer, mais il n'a pas attrapé le coloris du XVIe siècle; il rappelle Heinse, Jean-Paul et, surtout *Wilhelm Meister*. On loue d'ordinaire ses nouvelles; aucune n'est parfaite, aucune n'offre une figure saisissante. Pas d'ensemble et trop de détails, voilà Tieck. Il a une vive imagination, il écrit clairement et avec grâce; mais il ne sait se borner et il est long, traînant, bavard; il ne put jamais dominer un sujet, ni créer un caractère.

Wackenroder publia en 1797 les *Effusions d'un frère lai ami des arts*. L'art est à ses yeux une religion; jouir des œuvres de l'art, c'est prier, et ces œuvres sont celles du moyen âge et du XVIe siècle, celles de Dürer, celles de l'art allemand, de l'art national qui florissait dans ce Nuremberg aux rues tortueuses, aux vieilles maisons, et qui parle une langue si ferme et si vigoureuse, si originale et si vraie.

Frédéric de Hardenberg (1772-1801), qui prit le pseudonyme de Novalis, ne fut pas du tout le martyr, le Christ romantique que ses amis ont dépeint. Maladif, mystique, analysant son moi avec volupté et, quand il aime une femme, s'aimant lui-même en cette idole qu'il a créée, croyant vivre dans le monde que son imagination lui construit, assurant que la poésie est le réel absolu, faisant de la vérité avec de l'illusion et proclamant cette illusion préférable à toute vérité, romantisant l'existence par la pensée du néant

et par l'enthousiasme de la tombe, tel fut Novalis. Il fit après la mort de sa Sophie un *Journal* intime où s'exprime l'idée du suicide; mais ce suicide n'est qu'un acte philosophique; Novalis se sert de sa douleur pour provoquer en lui des extases et développer ses facultés divinatoires. Ses *Hymnes à la nuit* reproduisent les motifs du *Journal*. Ce sont une série de fragments lyriques, rédigés soit en prose rythmée, soit surtout en vers libres; mais la pensée est obscure et la forme, incohérente. En peut-il être autrement d'une suite de visions? Son roman *Henri d'Ofterdingen* devait, comme *Lucinde*, éclipser *Wilhelm Meister*, et le style, les longs discours, les réflexions mêlées au récit, tout rappelle *Meister*. L'œuvre, du reste inachevée, est confuse, désordonnée : rien de vivant et de dramatique; des entretiens, des méditations, des allégories; la carrière d'Ofterdingen se déroule pareille à un rêve et les personnages qu'il rencontre ne sont que des personnages de rêve. Novalis ne disait-il pas que le rêve a quelque chose de plus vrai et de plus profond que la réalité? La langue, voilà son mérite. Il ne se soucie pas de la liaison; il veut, avant tout, des mots harmonieux, sonores, et, selon lui, la poésie doit agir comme la musique, doit évoquer et ensorceler. Aussi a-t-il je ne sais quoi de souple, de fuyant, d'insaisissable. Il tâche de produire, comme il s'exprime, des émotions indistinctes et des sensations indéfinies, et il prétendait que la langue est d'autant plus parfaite qu'elle se rapproche du chant.

Schleiermacher (1768-1834) est le digne théologien des romantiques. Il n'hésita pas à excuser et à justifier *Lucinde* et, dans ses *Discours sur la religion*, il parlait de Spinoza comme d'un saint persécuté, disait que la religion consiste dans le sentiment et que le sentiment doit,

ainsi qu'une musique sacrée, accompagner l'homme dans sa vie active.

Tels furent les représentants du romantisme. Les Schlegel, les plus remarquables, sont les pères de la critique moderne. Ils ont fixé le jugement encore incertain et flottant de leurs contemporains sur la littérature du XVIIIe siècle; ils ont révélé le génie de Gœthe au public; ils ont montré comment il fallait apprécier, caractériser les écrivains; ils ont donné à l'Allemagne Shakespeare, Dante, Calderon et Cervantes; ils ont régénéré la philologie classique; ils ont inauguré l'étude des langues orientales et des langues germaniques. D'eux et de Tieck relèvent les frères Grimm, qui commencèrent le grand *Dictionnaire allemand* : Jacques, robuste, ardent au travail et y trouvant son unique plaisir, lisant les livres d'un bout à l'autre, allant vite en besogne, aventureux, inventif, visant à la force du style et employant volontiers de vieilles locutions; Guillaume, frêle, laborieux par intermittences, recherchant d'autres joies que l'étude, ne lisant dans un livre que les passages dont il avait besoin, lent, prudent, et, dans son style, agréable et doux. Jacques (1785-1863) publia une *Grammaire allemande* ou grammaire des langues germaniques et une *Mythologie allemande* où il recueillit précieusement tout ce qui subsistait de paganisme dans l'ancienne poésie et les superstitions populaires. Guillaume (1786-1859) fit paraître une histoire de la *Légende héroïque* et ces *Contes* où l'expression, où l'exécution du détail lui appartient, mais où chaque détail est conservé tel que la tradition orale l'a fourni.

Autour du romantisme.

L'influence des romantiques fut grande. Nul écrivain qui n'ait du sang romantique dans les veines; nul qui ne soit, sinon imbu, du moins frotté de romantisme; nul qui n'ait célébré le moyen âge ou qui n'ait cherché la fleur bleue, cette fleur bleue que le héros de Novalis, Henri d'Ofterdingen, voit en rêve et qui fut le but idéal de sa vie. Mais ceux qu'on nomme les premiers romantiques, les Schlegel, Tieck, Novalis, sont des chefs sans soldats. Arnim, Brentano, La Motte-Fouqué, Hoffmann, Eichendorff, Chamisso, Henri de Kleist, les auteurs du drame fataliste, Rückert, Platen, Immermann, Heine appartiennent à l'histoire du romantisme; ils ne sont pas toutefois les élèves des Schlegel et de Tieck; s'ils suivent la voie indiquée par les premiers romantiques, ils sentent et chantent d'après eux-mêmes. On en peut dire autant des poètes souabes. Il est d'ailleurs très difficile de retracer, fût-ce sommairement, le mouvement littéraire du XIXe siècle si l'on ne distingue des écoles ou des groupes, et il faut mettre à part ceux qui gravitent autour du romantisme, mettre à part les Souabes, mettre à part Börne, Heine et la Jeune Allemagne, mettre à part et les poètes politiques, et les Autrichiens, et les Munichois, et les écrivains de tous pays qui n'ont pu trouver place dans les cadres précédents, arriver ainsi à l'époque contemporaine.

En 1801 mourait Novalis; en 1802 Frédéric Schlegel gagnait Paris et Tieck, Francfort; en 1803, Guillaume Schlegel s'attachait à Mme de Staël; en 1804, Schleiermacher allait enseigner à Halle. Il y eut alors un second romantisme qui comprend deux groupes : Achim d'Arnim,

Clément Brentano et Görres qui fondent à Heidelberg en 1808 le *Journal pour ermites*; Chamisso et Varnhagen qui fondent à Berlin l'*Almanach des Muses* ou l' « Almanach vert » auquel collabora La Motte-Fouqué.

Arnim (1781-1831), franc, mâle, un peu raide et fier, inégal, aborda tous les genres : dans ses œuvres, la fin gâte le commencement et Tieck dit justement qu'il n'a pas souci de l'ensemble et ne prend rien au sérieux.

Le même jugement s'applique à Brentano (1778-1842), homme singulièrement mobile, à la fois gai et morose, folâtre et sarcastique, qui nota six ans de suite les extases d'une nonne stigmatisée. Ses drames et son roman de *Godwi* sont décousus. Ses contes offrent de jolis détails, mais des longueurs et des bizarreries. Des poésies, comme les *Joyeux musiciens*, la chanson *A Séville*, la ballade de *Lore Lay*, voilà ce qu'il a fait de mieux.

Le « Cor merveilleux de l'enfant », *Des Knaben Wunderhorn* (1806), — ainsi nommé parce qu'il s'ouvrait par une pièce de vers qui célèbre un enfant merveilleux — sauvera de l'oubli les noms d'Arnim et de Brentano. Le fils du gentilhomme de la Vieille Marche et le fils du marchand francfortois avaient le même amour du *Volkslied*. Ils firent ce que Herder n'avait pu faire, une collection de chants nationaux, et ce que Bürger avait souhaité, un Percy allemand. A vrai dire, ils ne s'étaient pas contentés de recueillir leurs chansons sur la bouche du peuple ou dans les livres et les manuscrits; ils les avaient « complétées », et Voss les accusa justement de falsifications et d'interpolations. Mais ils avaient attrapé le ton populaire et leur publication eut une grande influence sur la lyrique allemande.

Joseph Görres (1776-1848) est le digne compagnon de Brentano et d'Arnim. D'abord révolutionnaire ardent,

puis ennemi de Napoléon qu'il combattit dans son *Mercure rhénan*, puis chef des ultramontains en Bavière, il a laissé dans son ouvrage sur les *Livres populaires allemands* (1807) des pages colorées, étincelantes, pleines d'images et de métaphores, mais superficielles et aujourd'hui très négligeables.

Chamisso, Varnhagen, Fouqué forment le groupe berlinois du second romantisme. Des trois, le plus romantique est le baron de La Motte-Fouqué (1777-1843). On peut le nommer le Don Quichotte du romantisme. Il ne rêve que de la chevalerie du moyen âge. Mais, disait-on déjà, la poésie doit-elle, comme un fantôme, monter la garde sur les ruines de la chevalerie, et que sont les châtelaines de Fouqué, sinon des poupées? Il écrivait trop facilement sans rature, sans repos. De toutes ses productions un conte a survécu : *Ondine*, dont le sujet est charmant et la forme maniérée.

Varnhagen d'Ense (1785-1858) aime trop les longues périodes sonores. Il imite dans ses biographies de généraux le style de Gœthe. Dans ses *Mémoires* il a de la finesse, de la sagacité, de l'esprit, et il trace de piquants portraits.

Adalbert de Chamisso (1781-1838), fils d'émigré, s'est toujours souvenu qu'il était Français et il évoque avec émotion dans le *Château de Boncourt* le manoir natal et la chapelle où reposait son aïeul. Il garda la trace de son origine : non seulement il ne parlait l'allemand qu'avec difficulté, non seulement il écrivait d'abord en prose française le canevas de ses poésies, mais il a les qualités françaises, le goût, la mesure, la grâce, et son bon sens français l'a préservé des excès du romantisme. Il traduisit Béranger et, comme Béranger, il fut libéral; il glorifia Byron et Canaris; il aimait la Révolution et il

bénit celui qui mène la charrue sur le sol où s'élevait le château paternel; il engage les rois à méditer le sort de Charles X qui manque de sagesse et qui fuit pour la troisième et dernière fois; il montre la duchesse de Berry vaincue, punie, « semblable au rocher frappé par l'éclair ». Mais ce qu'il faut louer surtout, c'est l'habile emploi qu'il a fait des tercets dans *Salas y Gomez*, c'est le réalisme quelquefois poignant d'une poésie qui, selon sa propre expression, met toujours l'homme en scène et dévoile les secrets du cœur, c'est la tendresse et le charme profond des pièces de vers où il célèbre le mariage, la famille, le dévouement de la femme. Et combien son *Pierre Schlemihl* l'emporte sur les contes d'Arnim, de Brentano et de Tieck par la brièveté du récit, par la clarté du style, par la vérité saisissante des détails, par le dessin net et précis des personnages!

On peut rattacher à ce second groupe des romantiques Schulze, Eichendorff et Hoffmann : il y a dans Schulze presque autant de Fouqué que de Wieland, c'est Fouqué qui a introduit Eichendorff dans la littérature et Hoffmann fut l'ami de Fouqué et de Chamisso.

La *Rose enchantée* d'Ernest Schulze (1789-1817) est un poème de dix-huit chants, ennuyeux, insupportablement long.

Joseph d'Eichendorff (1788-1857) est bien supérieur à Schulze. Il aime ardemment la nature et il célèbre avec ferveur le calme de la nuit où l'âme étend ses ailes toutes grandes et la solitude des forêts où les arbres semblent rêver, où les ruisseaux coulent doucement au clair de lune, où le chevreuil effarouché lève la tête et redort aussitôt. La forêt est le pieux séjour de ses peines et de ses joies; c'est là, sous ce vert pavillon, qu'il

échappe au monde affairé, et, plus tard, au milieu des hommes, la pensée de la forêt rajeunit son cœur. Il est un peu monotone et il manque de force; mais c'est le seul lyrique des romantiques, et combien de ses lieds sont devenus populaires! Il a composé des tragédies, des livres de critique, des romans, dont l'un, *Pressentiment et présent*, est, selon son expression, une tranche de sa vie intime; ses lieds vivront seuls, et une nouvelle, *La Vie d'un vaurien* (1826), petit chef-d'œuvre, vrai bijou d'humour et de fantaisie. Le « vaurien », chassé par son père, vagabonde et, grâce à son violon, trouve dans un château le vivre et le couvert. Mais là il s'amourache d'une comtesse et, désespérant de la posséder, il se met à courir derechef les aventures. Après mainte erreur, il revient au château... et il épouse celle qu'il aime et qu'il prenait pour la comtesse; c'était la nièce du portier! Le récit est, selon la mode romantique, émaillé de chansons, et dans sa prose alerte comme dans ses vers Eichendorff a su rendre les sentiments du héros, sa gaîté franche, son humeur voyageuse, l'amour qu'il garde en Italie à la fraîche et verte Allemagne, la divine paresse de cet étourdi qui se couche sur le dos dans le gazon et s'amuse à voir les nuages voler au-dessus de sa tête pendant qu'autour de lui bourdonnent les abeilles et qu'ondulent les herbes.

Ernest-Théodore-Amédée Hoffmann (1776-1822) a dit qu'il manquait de flegme, qu'il avait l'âme surexcitée, l'imagination enflammée. Dessinateur et peintre, engoué de musique, idolâtre de Mozart dont il prit le prénom, il débuta par des *Tableaux de fantaisie dans la manière de Callot*, et le premier de ces « tableaux » avait pour titre *Souffrances musicales du maître de chapelle Kreisler*. Il aime à représenter des artistes maladifs, mélancoliques,

inquiets, cherchant en vain à maîtriser le démon qui se loge en eux, et il a mis beaucoup de lui-même dans son conseiller Crespel. Longtemps, en Allemagne et en France, il eut des lecteurs passionnés. Il sait mêler le merveilleux et le réel, flatter le côté nocturne de notre esprit, et, par une habile combinaison de circonstances romanesques et de détails saisissants, caresser notre amour du mystérieux et du surnaturel. Qui n'a lu sans frémissement la scène du *Majorat* où le vieux bailli, se levant de son fauteuil, crie, le bras étendu vers le mur derrière lequel se font entendre des sanglots et des grattements : « Daniel, Daniel, que fais-tu ici à cette heure? » Il vise trop souvent au bizarre et à l'excentrique. Mais le recueil des *Frères Sérapion* contient des nouvelles attachantes. *Mlle de Scudéry* offre une dramatique figure, celle de l'orfèvre Cardillac qui tue ses clients parce qu'il ne peut se séparer des bijoux qu'il a forgés, et *Maître Martin* est un récit aimable, tout plein d'aisance et d'enjouement.

Le romantisme eut son théâtre, son drame, le drame fataliste. Zacharie Werner (1768-1823), ce mystique doublé d'un viveur, est le principal représentant de la *Schicksalstragödie*. Après deux drames obscurs et presque indéchiffrables, les *Fils de la vallée* et la *Croix de la Baltique*, il avait écrit un *Luther* qui contient de belles scènes, entre autres celle de la diète de Worms, et un *Attila*, une *Wanda* qui sont inférieurs à *Luther*. Son *24 février* qui parut en 1809 inaugura le drame fataliste. Depuis longtemps, des crimes se commettent dans la famille Kuruth à la date du 24 février. Kunz Kuruth a jeté son couteau à la tête de son père et le bonhomme est mort d'effroi le 24 février. Puis le fils de Kunz, Kurt, a, en jouant, égorgé sa petite sœur le 24 février; c'est un

24 février qu'il s'est sauvé du logis; c'est un 24 février qu'il revient chez ses parents sans se faire connaître, sans être reconnu, et son père Kunz le tue pour avoir son argent, le tue avec le couteau d'antan, ce couteau qui pend au mur et qui tombe au moment décisif comme pour offrir son service!

Müllner et Houwald imitèrent Werner, le premier dans *Le 29 février* et *La Faute*, le second dans le *Portrait* et le *Phare*, et à leur tour, un Grillparzer, un Heine imitèrent et Werner et Müllner et Houwald!

Ces pièces, ainsi que celles des Schlegel, de Tieck, de Brentano, d'Arnim, de Körner, ne comptent pas dans l'histoire du théâtre. Celles d'Œhlenschläger, de Michel Beer, de Georges Büchner, bien qu'ils n'aient pu, de même que Körner, échapper à l'influence de Schiller, ont plus d'importance.

Le Danois Œhlenschläger a composé plusieurs pièces, assez flasques et médiocres, *Aladin, Hakon Jarl*, le *Corrège*.

Michel Beer (1800-1833) donne d'abord une tragédie romantique et presque fataliste, *les Fiancés d'Aragon*. Son *Paria*, en un acte, représente, non sans relief, le destin d'un paria vertueux et indignement opprimé. Son *Struensee*, en cinq actes, offre une action bien conduite; mais les caractères, comme le style, manquent de vigueur.

Georges Büchner a fait une *Mort de Danton* (1835) mal construite, mais pleine d'idées et de contrastes, remarquable par l'énergie du dialogue.

Cette *Mort de Danton* vaut peut-être à elle seule toute l'œuvre de Grabbe (1801-1836). Un *Duc de Gothland* qui n'est qu'un tissu d'horreurs, un *Don Juan et Faust* bariolé de métaphores, un *Frédéric Barberousse* et un *Henri VI* où il y a de l'imagination, du feu et trop peu

de vérité, un *Napoléon* où des scènes de bivouac figurent les batailles, un *Annibal* qui renferme de curieux épisodes, une *Bataille d'Hermann* où les Chérusques sont de vrais paysans westphaliens, telle est cette œuvre de Grabbe, souvent hardie, quelquefois poétique, mais étrange et confuse.

On ne cite ici que pour mémoire le fécond Raupach. Il a fait une pièce qui tient du drame fataliste, le *Meunier et son enfant*, une *Geneviève*, une trilogie de *Cromwell*, une *Mort de Tasse* et, pour soutenir la bureaucratie prussienne dans sa lutte contre l'archevêque de Cologne, tout un cycle de drames sur les Hohenstaufen! Ce n'était qu'un pédant; mais sa tragédie des *Nibelungen* inspira Hebbel.

Henri de Kleist.

Henri de Kleist (1776-1811) est le plus grand des romantiques et il les dépasse tous par ce qu'il a de puissant, de saisissant, d'entraînant, par l'originale beauté de la forme, par l'art de disposer un ensemble. Il a fait des nouvelles, une comédie, la *Cruche cassée*, et des drames, la *Famille Schroffenstein*, *Penthésilée*, *Catherine de Heilbronn*, la *Bataille d'Hermann* et le *Prince de Hombourg*.

Ses nouvelles, dans leur manière ferme, sobre, objective, ont une vie intense. Quelle suite de tableaux dramatiques offre le *Tremblement de terre du Chili!* Quelle habileté dans le récit de l'aventure de *La marquise d'O...*, cette femme si énergique, si digne, si touchante! Et, bien qu'il y ait dans *Michel Kohlhaas* trop de phrases longues et chargées d'incidentes, bien qu'une histoire de sorcière gâte la fin de la narration, quelle tragique figure que celle de ce maquignon qui s'érige en justicier!

La *Cruche cassée* est une des meilleures comédies allemandes tant par l'aisance familière du dialogue que par la peinture des personnages et notamment du juge Adam, cet imperturbable et amusant menteur.

La *Famille Schroffenstein* est une pièce confuse qui repose sur d'invraisemblables méprises; elle abonde en maximes, en bizarres métaphores; mais elle court au dénouement, et Kleist a su varier les caractères.

Penthésilée n'a qu'un acte en vingt-quatre scènes. L'héroïne est la reine de ces Amazones qui vont au dehors, lance au poing, conquérir un époux. Vaincue et capturée par Achille dont elle s'est éprise, elle défaille de douleur et Achille qui l'aime également, lui fait croire, lorsqu'elle reprend connaissance, qu'elle a été victorieuse. Mais, par une attaque subite, les Amazones délivrent leur souveraine; Achille veut la revoir; il la provoque en combat singulier, il marche à sa rencontre, il a résolu de se laisser vaincre. Penthésilée s'imagine qu'il désire de nouveau la dompter, et délirante, pareille à une Ménade, elle s'avance, ses chiens aboyant autour d'elle. L'instant d'après, une Amazone annonce qu'Achille est tombé, le col traversé par une flèche; les chiens se sont jetés sur lui et avec eux, et plus furieuse encore, Penthésilée qui le déchirait des mains et des dents! Elle-même paraît bientôt et quand elle revient à la raison, elle meurt, par le seul effort de sa volonté, en se forgeant, comme elle dit, un poignard imbibé du poison de son repentir!

Catherine de Heilbronn est une jeune fille qui se dévoue de toute son âme au comte Wetter de Strahl et se fait sa servante, heureuse de le suivre et de souffrir pour lui et par lui. Touché, Strahl finit par l'aimer et l'épouser. Mais pourquoi l'auteur a-t-il supposé que

Strahl reconnaît dans Catherine la fiancée qu'un rêve lui avait montrée? Pourquoi introduit-il un chérubin qui sauve Catherine de l'incendie? Pourquoi soumet-il son héroïne à une influence magique qui tient de la sorcellerie? Pourquoi Catherine agit-elle parfois en somnambule?

La *Bataille d'Hermann* est un drame tout étoffé de haine contre les Français. Il renferme des scènes remarquables : Marbod recevant comme otages les deux enfants de Hermann; Teuthold tuant sa fille déshonorée; Varus égaré dans la nuit noire en pleine forêt de Teutoburg et voyant apparaître une sorcière qui lui annonce sa perte. Les caractères ont quelque chose d'outré. Hermann n'a d'autre pensée que de chasser l'étranger et, pour arriver à ses fins, il emploie tous les moyens, perfidie, cruauté. Il fait découper le corps de la fille de Teuthold en quinze morceaux qu'il répartit entre les quinze tribus; il encourage sa femme Thusnelda à leurrer le légat Ventidius par un semblant d'amour; il dévaste et brûle son propre pays, puis attribue aux Romains ravages et incendies. Thusnelda flirte avec Ventidius qui lui ravit une boucle de cheveux, elle prie Hermann d'épargner ce jeune diplomate, elle obtient qu'il soit seul exempté du massacre, et Kleist disait d'elle que c'est une brave petite Allemande, un peu simple, qui se laisse prendre par les manières françaises. Mais Hermann intercepte une lettre de Ventidius qui envoie à l'impératrice Livie les cheveux de la princesse des Chérusques. Blessée dans son orgueil, Thusnelda donne un rendez-vous au légat et le livre à une ourse affamée qui le met en pièces!

Le prince de Hombourg, le héros de la pièce qui porte son nom, attaque de son propre mouvement l'adversaire, et sa désobéissance amène la victoire.

Condamné par un conseil de guerre, il s'abaisse à demander grâce, puis se ressaisit, et l'Electeur lui pardonne. On a blâmé la scène où le prince a peur de la mort, et Kleist aurait dû peut-être adoucir le ton. Et pourquoi mêler le fantastique à l'action? Pourquoi faire de Hombourg un somnambule? Mais le Grand Electeur parle et agit en souverain; il impose à ses peuples le respect de la discipline et de la loi, et toutefois Kottwitz, le vieux soldat, porte-parole de l'armée, a raison de dire que la plus haute des règles est celle qui bat l'ennemi.

Kleist était né poète. Pour se vouer entièrement à la poésie il quitte le service, il sacrifie sa fiancée. Il rêve un grand drame qui s'intitulera *Robert Guiscard*; il ne peut l'exécuter, et désormais c'en est fait de son repos; il change sans cesse de séjour et de métier. Ruiné, rebuté par la défaveur du public, méprisé des siens, désespérant du salut de la Prusse, heureux peut-être de conquérir ainsi celle qu'il aime, heureux que par son suicide le rêve triomphe enfin de la réalité, il se tue à trente-quatre ans avec la femme d'un de ses amis, Henriette Vogel. C'est pourquoi son œuvre est sombre. Il a composé la *Cruche cassée* par gageure, non par gaîté. La plupart de ses personnages subissent de cruelles épreuves ou une mort affreuse. Il veut étonner le lecteur et il recourt assez inutilement à l'extraordinaire, au merveilleux, au surnaturel. Mais il a de la vigueur et de la pénétration. Ses héros étranges et qu'on ne peut plus oublier, sont dessinés avec un puissant relief, et presque tous ont quelque chose de lui-même, entêtés, excessifs, passant de la plus folle confiance au découragement le plus profond, doux et terribles, aimables et un peu extravagants. Son style est par moments incorrect et dur;

il fut d'abord violent et emphatique; puis il devint énergique, nerveux, précis; il eut de la couleur et de l'éclat, il eut de la délicatesse, de la grâce et une tendre émotion. Quoi de plus charmant, de plus exquis que la fête des roses dans *Penthésilée*!

Rückert, Platen, Immermann.

Deux hommes tentèrent alors, à la suite de Gœthe, d'acclimater en Allemagne la poésie orientale : Rückert et Platen.

Rückert (1788-1866) fit de vrais ghasels et il se vantait d'avoir planté le premier cette nouvelle forme dans le jardin de l'Allemagne. Il fit tout un volume de makames qui, de son aveu, est plein de tirets et vide de pensées. Il fit un long, trop long poème, la *Sagesse du brahmane*, laquelle n'est autre que sa propre sagesse, celle qui consiste à jouir doucement de l'existence. Rückert improvisait toujours, versifiait, dit-il, comme il respirait, comme il mangeait et buvait. C'est un virtuose plutôt qu'un poète. Dans le *Printemps d'amour* où il a de beaux et sincères accents, il jongle avec les mots et les rimes.

Il eut des élèves : Léopold Schefer, Daumer, Bodenstedt.

Schefer est moins connu par son *Coran de l'amour* et son *Hafiz en Hellade* que par le *Bréviaire du laïque* (1834) qui fut trente années durant le livre de chevet des dames allemandes : c'est un recueil de maximes et de réflexions qu'il a rangées par mois et par jours, et qui expriment longuement, solennellement, onctueusement un vague panthéisme optimiste.

Daumer, poète bizarre, panégyriste de la Vierge et

apôtre d'une nouvelle religion, fit un *Hafiz* qui ravissait Richard Wagner.

Bodenstedt, dans ses chants de *Mirza Schaffy*, met en petite monnaie l'or de Gœthe et de Henri Heine comme celui de Rückert. Mais il avait vu le Caucase et son « turban de nuages » ; on crut trouver en lui le lyrisme oriental et il chante avec esprit en images fraîches et non sans harmonie les ardeurs de la passion et les plaisirs de la vie.

Le comte Auguste de Platen-Hallermünde (1796-1835) est supérieur à Rückert; il se contente moins aisément; il polit et repolit son œuvre et vingt fois la remet sur le métier. C'est une sorte de Vigny : même idéalisme et même pessimisme, même passion de la gloire et même dédain du vulgaire, même fierté sauvage, même farouche isolement. Ses ghasels expriment, outre son orgueil et son désir de savourer les joies de la vie, l'idée mélancolique que le monde s'inquiète peu de nos douleurs et que chacun n'est rien en voulant être tout. Ses sonnets où il chante soit les déceptions de l'amour et de l'amitié, soit Venise et « l'éternel soupir qui sort de ses palais », sont le fleuron le plus précieux de sa couronne lyrique : la rime est riche; la langue, harmonieuse; le style, sous un air d'aimable abandon, sobre, mesuré, précis. Ses odes, qui reproduisent les mètres antiques, célèbrent ses amis, les splendeurs de l'Italie et les ruines majestueuses de Rome; elles ont plus d'apprêt que les sonnets; Platen, qui vise à l'ampleur et à la noblesse, fait souvent enjamber une strophe sur la strophe suivante et il tombe parfois dans la recherche et l'obscurité; mais que de périodes sonores, que d'images éclatantes! Il sut imiter les anciens. Il imite Horace dans ses odes, il imite Théocrite dans ses *Eglogues et Idylles* où il oppose au tapage de Naples le calme de Capri, et si ses

Hymnes sentent trop l'artifice et le pastiche de Pindare, ils ont par instants une belle hardiesse et une fière grandeur. Il aborda tous les genres. Son poème héroïcomique, les *Abbassides*, n'est qu'un jeu d'esprit qui témoigne de la souplesse de son talent. Ses pièces de théâtre, fabriquées selon la recette romantique, sont très médiocres, et son drame historique, la *Ligue de Cambrai*, n'a ni force ni couleur. Ses deux comédies aristophanesques, la *Fourchette fatale* et l'*Œdipe romantique*, manquent de vigueur et de sel en trop d'endroits; mais quelle superbe éloquence, quelle haute inspiration, quelle perfection de forme dans les parabases de ces comédies, surtout de la *Fourchette fatale*! Platen est un délicat, un raffiné. Il méprise la foule, non seulement parce qu'elle le méconnaît, mais parce qu'elle n'offre à ses yeux que platitude et bassesse. Il adore les Grecs et il tente de rivaliser avec eux. S'il est froid, il est ferme et net. Il manie avec aisance les mètres les plus différents. Tout vaniteux qu'il soit, il s'incline devant Gœthe, qu'il proclame l'empereur de l'Allemagne intellectuelle. A l'exemple de Fleming, il écrivit son épitaphe : il n'a pas, comme il dit, marqué son empreinte sur la langue et ouvert de nouvelles voies; mais il a répandu son esprit en rimes et rythmes durables.

Immermann, lui aussi (1796-1840), touche à tout, et presque constamment sans succès. Il fait de mauvais vers. Il fait de mauvaises pièces. Il fait des poèmes, un *Merlin*, un *Tristan*, mais les personnages de *Merlin* succombent, de son aveu, sous le poids de leur armure métaphysique, et *Tristan*, fragment écrit avec hâte, n'a rien de la grâce, de l'harmonie, de l'abondance de Gottfried. Il fait une satire contre Platen, *Le petit Tulifant*, mais l'œuvre est lourde et obscure. Il fait des romans, et il réussit. Bien

que les *Epigones* rappellent trop souvent *Wilhelm Meister*, ils offrent à certains égards une image de l'Allemagne entre 1815 et 1830 : Immermann peint ses contemporains, et il inaugure le roman social, il montre la lutte qui s'engage entre la noblesse et la grande industrie. *Münchhausen* n'a pas d'unité : c'est une satire froide, traînante, pleine d'allusions souvent insaisissables ; mais on y trouve une nouvelle villageoise du plus haut prix. Cette fois, Immermann a, comme son héros Oswald, saisi la poésie. Au château ruiné où Münchhausen raconte ses aventures à la façon de M. de Crac, il oppose la ferme de l'Oberhof; à la noblesse qui n'est que l'« écume du temps », il oppose le « peuple immortel », la classe moyenne, le paysan, « granit de la société bourgeoise », et il peint la Westphalie, la « terre rouge », non seulement l'antique et silencieuse ville de Münster avec ses retraités et les originaux qui l'habitent, mais ses chênaies, ses longues prairies où verdoient les moissons; il peint les fermiers, rudes, attachés à leurs coutumes, entichés de leurs préjugés, vivant sur leur bien sans souci du reste du monde; il peint le vieux maire, fier de son domaine et de son autorité, digne, puissant, rusé, égoïste, têtu, vindicatif; il peint les amours du chasseur et de la blonde Lisbeth, ces touchantes amours où tout est innocence, candeur et chaste rêverie.

Les Souabes.

Il n'y a pas, à proprement parler, d'école souabe; le Souabe n'en fait qu'à sa tête, et les poètes souabes, Uhland, Kerner, Mayer, Pfizer, Schwab, Hauff, chantent, assure l'un d'eux, comme ils l'entendent, comme le cœur leur en dit. Mais ils ont des traits communs;

ils célèbrent la patrie souabe, ses légendes et ses traditions, ses forêts de sapins, ses vignobles, ses plaines où ondoie une mer dorée d'épis, et la vallée du bleu Neckar; pas de grand poème; de jolis vers, des lieds, des ballades, et ce qu'ils imitent et ce qu'ils se piquent d'imiter, c'est la chanson populaire.

Uhland, le principal d'entre eux (1787-1862), a fait deux drames, *Ernest duc de Souabe* et *Louis le Bavarois*, qui ne sont qu'une suite d'intéressants épisodes; il n'avait pas le don du théâtre. Il est dans ses lieds, doux, mélancolique, épris de la nature, et l'un des meilleurs chantres du printemps, du printemps dont le souffle éveille ses chansons, du printemps, cette grande fête qu'il voudrait célébrer par le repos et la prière, du printemps où tout change et tourne, où son pauvre cœur oublie ses tourments, et c'est au printemps qu'il souhaite d'être enterré, dans le plus épais du gazon. Il fut le maître de la ballade. Tantôt, il puise dans la poésie populaire et il met en scène le soldat qui voit tomber à ses côtés le meilleur des camarades et qui ne peut lui tendre la main, la fille de l'hôtelier couchée dans le cercueil et l'amour qu'elle inspire même dans la mort, la fille de l'orfèvre soudainement fiancée au beau chevalier qu'elle aime en secret. Tantôt il tire ses sujets des légendes et des poèmes du moyen âge : le vieux ménestrel maudissant, condamnant à l'éternel oubli le roi jaloux qui a tué son jeune compagnon; le lord brisant la coupe de la fée et avec elle le bonheur d'Edenhall; le petit Roland qui triomphe du géant; Charlemagne qui, sans dire mot et pendant que ses pairs font d'inutiles discours, guide le navire au milieu de la tempête; Taillefer qui partout chante et partout attise le feu. Uhland donna dans la poésie politique : après 1815, il revendiqua le bon vieux droit, la seule chose

qui manquait au paradis du Würtemberg, et il pria les États de dire leur dernier mot, pria le roi d'avoir un cœur pour le peuple, pria Dieu de parler à l'oreille du roi. Bref, concis, et, avec ses archaïsmes, avec ses familiarités et nonchalances voulues, correct et classique, Uhland excelle dans les petits tableaux simples et saisissants. C'est le berger qui, le matin du dimanche, seul, dans la prairie, entend au loin la cloche du village, et tombe à genoux sous le ciel qui lui semble s'entr'ouvrir. C'est le pâtre de la montagne, alerte et fier, heureux de vivre sur les cimes, où son chant couvre le bruit des orages, résolu de descendre dans la plaine pour défendre la patrie en danger. Et quel « quadro » que les trois strophes de la *Chapelle*! Quel contraste entre la colline et la vallée! En haut, une chapelle silencieuse, en bas, le pâtre qui chante dans la prairie près de la source; en haut, la cloche qui sonne et un cantique funèbre, en bas, le pâtre qui se tait et qui lève les yeux; en haut, le mort qu'on porte dans sa tombe, en bas, le pâtre qui se prend à penser qu'un jour dans la chapelle on chantera pour lui.

Justin Kerner (1786-1862) fut le mage de l' « école souabe ». Naïf, rêveur, croyant aux pressentiments et aux apparitions, il finit par affirmer qu'il s'entretenait avec des esprits. Il chante donc l'au-delà, et la mort, et la douleur : la poésie ne sort, selon lui, que d'un cœur pénétré par la flamme d'une souffrance profonde. Il a souvent le ton populaire, et les éditeurs du *Cor merveilleux* ont inséré un de ses lieds dans leur recueil. Mais il a trop de négligence et de laisser-aller.

Mayer, Pfizer, Schwab sont des dilettantes à l'haleine courte. Mayer, bien qu'il ait de la finesse, moralise sèchement, et non moins sèchement décrit les sites

de la Souabe. Lourd, diffus, Pfizer ne s'est pas relevé des critiques de Gœthe. Schwab fut le Boie de l'école souabe. Il encouragea les jeunes talents et il traduisit Lamartine comme Pfizer traduisit Byron. Elle est de Schwab, la chanson de l'étudiant à la tête moussue qui, son diplôme en poche, dit adieu à ses amis et à sa belle, aux tavernes et aux salles de cours pour rentrer dans sa ville natale et devenir philistin. Elle est de Schwab, la ballade du cavalier qui meurt d'épouvante en apprenant qu'il a, sans le savoir, franchi sur la glace couverte de neige le lac de Constance.

Guillaume Hauff (1802-1827), qui fit des vers, des nouvelles et des romans, n'avait que vingt-cinq ans lorsqu'il mourut. Il manque de profondeur; des caractères à peine esquissés, pas d'ordonnance, pas d'ensemble; assez peu d'originalité. Mais les *Mémoires de Satan* offrent une peinture amusante du monde des étudiants, et les *Fantaisies du Caveau de Brême* ont de la grâce et de l'humour. *Lichtenstein* est un des meilleurs romans historiques qui soient tant pour l'agrément et la clarté du style que pour ses paysages pittoresques et ses tableaux attachants : les Alpes de Souabe, le castel de Lichtenstein perché sur son roc comme un nid d'oiseau sur la cime d'un chêne, la grotte mystérieuse qui sert d'asile au proscrit, les mœurs d'une ville impériale du XVIe siècle, la lutte des seigneurs et des cités contre le duc de Wurtemberg, la sombre figure d'Ulrich, le dévouement du ménétrier de Hardt, les amours de Georges et de Marie. Ajoutez que Hauff a composé deux chants populaires, le *Chant du matin* et l'*Amour du soldat* : dans le premier, un brave cavalier, debout dès l'aurore et prêt à combattre, envisage avec calme le sort qu'il pressent; dans le second, un soldat montant la garde

pense à l'amante fidèle qui s'endort en priant pour lui.

A l'école souabe se rattachent Mörike et Jean-Georges Fischer.

Édouard Mörike (1804-1875) fut le plus original, le plus grand des poètes souabes. Très souple, très divers d'accent et de ton, il parcourt toute la gamme, le doux et le grave, le plaisant et le sévère. Il sait faire quelque chose de rien et il joint à la simplicité l'émotion, la tendresse; ce qu'il dit, il l'a vécu, et il le dit avec tant de naturel que ses vers ne sentent pas l'effort. Le chant de la délaissée qui pleure en allumant le feu et souhaite le retour de l'infidèle, la chanson du jeune serviteur qui exulte de joie pour avoir baisé la bouche de Belle Rothraut, le chant du chasseur qui court, après trois jours de pluie et d'inutile aguet, rejoindre sa boudeuse amie, n'est-ce pas le chant populaire dans toute sa fraîcheur et sa naïveté? Et que de grâce, quelle exquise mélancolie lorsqu'il évoque des souvenirs d'enfance, lorsqu'il raconte sa course sous la pluie avec Clairette ou lorsqu'il revoit le val d'Urach! Que d'humour et de philosophie souriante dans le *Vieux Coq du clocher*! Ses nouvelles et ses romans en prose ont des longueurs, des bizarreries; mais il est toujours aimable, toujours clair, et il décrit avec finesse, avec un charme délicat ce qui se passe dans l'âme de ses personnages .Il s'était nourri de la moelle des anciens et on lui appliquera ses propres paroles, qu'il ne peut rien produire d'étrange ou de malsain, et que la fleur de l'antiquité mêle son parfum à tout ce qu'il a fait. C'est le Gœthe de la Souabe.

Jean-Georges Fischer (1816-1897) a, non seulement de la grâce, mais de la vigueur, de la passion, et, longtemps avant 1866, il demandait un homme, un seul parmi des millions, un homme antique, plein de l'immor-

telle pensée de la grandeur allemande, un homme au bras indomptable et au poing de fer, un dictateur qui vînt imposer sans pitié à ses compatriotes le rude joug de l'unité.

Les Autrichiens.

La poésie autrichienne n'était représentée au XVIIIe siècle que par Alxinger, Blumauer et Denis. Au XIXe siècle, ainsi que le théâtre, elle prend l'essor.

Collin fit avec plus de patriotisme que de talent des chants de guerre pour l'armée autrichienne (1809) et il composa de froides tragédies, *Régulus*, *Coriolan*, *Balboa*. Mais la comédie haussa le ton. Si Castelli n'est qu'un improvisateur, si Nestroy tombe dans la farce, Bäuerle crée le type de Staberl, fripon, vantard, moqueur, au demeurant le meilleur fils du monde. Raimund, original, profond, spirituel, sait rendre ses féeries vraisemblables, sait animer ses sujets, les éclairer d'un rayon d'aimable et brillante fantaisie, de chaude et touchante poésie. Bauernfeld joint à la gaîté viennoise le ton léger de la conversation et une raillerie discrète des travers et des abus. Un homme de goût, le secrétaire Schreyvogel, relève de la décadence le théâtre de la Burg (1814-1832) et il eut une influence décisive sur le dramatiste qui devait rétablir le prestige littéraire de l'Autriche, sur François Grillparzer.

Bureaucrate durant nombre d'années et victime de passe-droits, pauvre, simple, dégoûté de ses entours, effrayé par les révolutions, ne voyant plus l'Autriche que dans le camp de Radetzky, Grillparzer (1791-1872) prêche une morale de renoncement et il exhorte ses contemporains à garder la paix du cœur, le seul bien

qu'ils aient ici-bas. Il aime, il représente volontiers des personnages fougueux et qui débordent de vie; mais il leur inflige la défaite suprême et il donne la victoire aux plus raisonnables et aux plus bourgeois. Il proclame le triomphe de la tradition, de la « sage nécessité ». Ambitieux, passionné, tourmenté de désirs, n'avait-il pas su se maîtriser, se dompter lui-même?

Il a composé des pièces romantiques, l'*Aïeule*; *Le Rêve, une vie*; *Malheur à qui ment*; des tragédies grecques, *Sapho*, *La Toison d'or*, *Les Vagues de la mer et de l'amour*; des drames nationaux, *La fortune et la fin du roi Ottocar*, *Un fidèle serviteur de son maître*, *Une discorde entre frères dans la maison de Habsbourg*.

L'*Aïeule* est un drame fataliste, mais très supérieur aux œuvres de Werner et de Müllner; il fait aujourd'hui encore une forte impression, et Grillparzer n'a peut-être rien écrit de plus tragique que la scène où Jaromir le brigand s'abandonne au délire, lorsqu'il découvre qu'il a tué son père et qu'il aimait sa sœur.

Le Rêve, une vie nous montre un jeune chasseur, Roustan, qui vit aux environs de Samarcande chez son oncle Massoud auprès de sa cousine et fiancée Mirza. Excité par son nègre Zanga, Roustan brûle de conquérir la gloire, et il part. Il rencontre le roi de Samarcande menacé par un serpent et vole à son secours; mais sa flèche manque le but, et un inconnu, qui disparaît aussitôt, tue le monstre. Roustan se fait passer pour le sauveur du monarque et il épouse sa fille Gulnare. Soudain l'inconnu se présente; Roustan le poignarde, puis empoisonne le roi qui soupçonne le crime, puis incarcère le vieux Kaleb qui connaît l'empoisonnement. Le peuple s'ameute, Roustan fuit, tombe dans un abîme... et il s'éveille. Tout n'était qu'un rêve! Rêve qui pourtant n'a

rien de fantastique et de trop irréel. Le roi de Samarcande, c'est à la fois l'oncle de Roustan et le prince dont Zanga lui parlait naguère; Gulnare, c'est Mirza; l'inconnu, c'est le seul homme qu'il hait; Kaleb, c'est un derviche qu'il a vu avant de s'endormir. La conclusion s'impose. Que de crimes et qui naissent les uns des autres! Roustan renonce aux aventures et il ne veut plus qu'un modeste bonheur; il épouse sa cousine.

Malheur à qui ment est une anecdote de Grégoire de Tours mise en comédie : Léon, cuisinier de l'évêque de Châlons, délivre Attale, neveu de son maître. L'action est rapide, et les caractères sont nettement marqués : d'une part les Francs, d'autre part les Germains; l'évêque, pieux et bon; Attale, égoïste, maladroit, vaniteux; Léon, gai, souple, fécond en ressources, fidèle à la promesse qu'il a faite de ne pas mentir et ne mentant pas, ne disant que la vérité; Edrita, la fille du barbare, généreuse, sincère, digne d'être la femme de Léon; le grossier et vorace Kattwald; le lourd Galomir, incapable de penser et presque de parler.

Sapho n'est pas irréprochable. La poétesse se tue lorsque Phaon la délaisse pour Melitta. Pourquoi, puisqu'elle sait la vie, puisqu'elle a déjà souffert et qu'un Dieu lui a donné de chanter ce qu'elle souffre? Son serviteur Rhamnès joue au dernier acte un rôle trop important. Le style est parfois trop familier. Mais l'héroïne éprouve et prouve la vérité de ce mot de Mme de Staël, que la gloire est pour la femme le deuil éclatant du bonheur. Ne dit-elle pas que le malheur attend l'ambitieux qui se laisse attirer hors du cercle des siens? Qui se ressemble, s'assemble. La grande artiste, la triomphatrice des Jeux Olympiques est trop supérieure à Phaon; il voit en elle une déesse; il n'a pour elle que de l'admiration, et celle

qu'il aime, c'est Melitta, étrangère comme lui, charmante, simple, jeune.

La *Toison d'or* qui forme trois parties, l'*Hôte*, les *Argonautes*, *Médée*, contient des longueurs, des redites et des incertitudes. Elle montre, suivant l'auteur, comment les hommes deviennent dans la vie dissemblables à eux-mêmes et, en effet, Jason, le brillant héros qui, selon le mot du poète, nageait si vigoureusement dans le courant des aventures, meurt abandonné, misérable, et la fière Médée, la chaste prêtresse, la puissante magicienne qui pour l'amour de ce beau Grec a trahi son père et son pays, succombe, humiliée, déchue, maudissant l'homme dont elle connaît trop tard l'égoïsme, égorgeant ses enfants qui préfèrent leur père à leur mère. La toison d'or, écrivait encore Grillparzer, était le centre symbolique de l'action, le signe de ce qu'on recherche avec ardeur et de ce qu'on acquiert injustement : elle fait le malheur de Phryxus qui l'a tirée du temple, d'Aiète qui la ravit à Phryxus, de Jason qui la reprend et de Médée qui aide Jason à la reprendre. Mieux vaut croire que Grillparzer a voulu prouver, comme toujours, qu'un cœur simple et une âme tranquille font le véritable bonheur.

L'œuvre qui porte le titre romantique *Les Vagues de la mer et de l'amour* est l'idylle de Héro et de Léandre mise en tragédie. Elle compte cinq actes, un de trop, car le quatrième languit. Mais tous les personnages ont leur rôle, leur caractère, leur physionomie : l'ami de Léandre, le père et la mère de Héro, sa servante, le prêtre, le gardien de la tour. Héro est la plus gracieuse, la plus touchante figure qu'ait peinte Grillparzer : aussi sincère que belle, riant de l'hyménée, découvrant soudain qu'elle aime Léandre, tombant dans les bras du jeune homme

qui, pour la voir, franchit le détroit à la nage et escalade les rochers, trahissant sa joie par son air et son langage, et, lorsque meurt son amant, mourant, elle aussi, tout naturellement, puisque la vie de Léandre était la vie de Héro.

Dans *la Fortune et la fin du roi Ottocar* Grillparzer entreprend de décrire un dramatique conflit entre le droit et l'orgueil, entre Rodolphe de Habsbourg modeste, sage, ferme dans sa douceur, plein de confiance en la justice de sa cause, et Ottocar de Bohême, hautain, violent, tyrannique, infidèle à la foi jurée. Mais la pièce contient des scènes superflues ou trop longues. Elle est gâtée par une intrigue d'amour, les deux Merenberg y occupent trop de place, et Ottocar, si cruellement puni, inspire sympathie et pitié.

Ottocar est l'œuvre d'un loyal sujet, d'un Autrichien attaché passionnément à la maison impériale. De même, *Un fidèle serviteur de son maître* et *Une discorde entre frères dans la maison de Habsbourg*. Le *Serviteur* est un héros qui sacrifie ses ressentiments privés à son roi, et Bancban martyr du devoir, Erny, coutumière de la vertu plutôt que vertueuse, Othon de Meran, fier, impétueux, soudainement brisé, hébété par la mort d'Erny, la reine trop indulgente pour son frère, tous ces personnages sortent de l'imagination de Grillparzer. Dans la *Discorde* il peint les Habsbourgs : Rodolphe II rêveur et irrésolu; Mathias, affairé, suffisant, médiocre, mené par un intrigant; Maximilien, intelligent et bon, mais nonchalant; Ferdinand, fanatique, persécuteur, dirigé par les jésuites, fléchissant déjà devant le colonel Wallenstein. Mais si flottants et si faibles que soient ces Habsbourgs, leur maison reste et restera parce qu'elle suit la même marche, tantôt lente, tantôt rapide, que la nature.

A ces drames de Grillparzer s'ajoutent le fragment d'*Esther*, la *Juive de Tolède* et *Libussa*.

La belle peinture des personnages d'*Esther*, du défiant Assuérus, du fier Mardochée, du vaniteux Aman, d'Esther devenue reine par sa franchise et qui ment au roi parce qu'elle l'aime, fait regretter que Grillparzer n'ait pas achevé son œuvre.

La *Juive de Tolède* retrace l'amour du roi d'Espagne Alphonse VIII pour la juive Rachel. Tenu de court dans sa jeunesse, marié à une Anglaise raide et glaciale, le roi est entraîné vers Rachel par une ardeur irrésistible des sens et il fuit avec elle au château de Retiro. Bientôt il remarque ses défauts, sa coquetterie, sa frivolité, ses caprices. Il s'éloigne, il revoit la reine et, rebuté de nouveau par la froideur de sa femme, il rejoint sa maîtresse. Trop tard; Rachel a péri, condamnée par la reine et les grands du royaume. Il s'emporte, il crie vengeance. Mais, à l'aspect du cadavre et lorsqu'il a vu combien Rachel dans la mort ressemble à son père Isaac, le charme se rompt.

Libussa consent à succéder au duc de Bohême, son père, pourvu que ses sujets lui obéissent sans discuter ses actes. Elle gouverne par la bonté : pas de riches et de pauvres; les citoyens travaillent à tour de rôle; tandis que les uns cultivent les champs, les autres se divertissent. Mais, le peuple s'agite. Il veut un gouvernement plus ferme. Libussa épouse Premislas, et le nouveau souverain répand les idées de progrès, établit la justice, fonde une ville. L'idéal fait donc place à la réalité, et Libussa meurt en prédisant l'âge de fer. Le drame contient de beaux passages; par instants, il est nuageux et obscur; il traite trop de questions et soulève trop de problèmes.

Grillparzer eut le mérite de suivre son chemin sans faire aucune concession au goût du jour. Il relève du théâtre populaire viennois dans le domaine de la comédie et de la fantaisie, de Schiller dans ses drames historiques, de Gœthe dans ses tragédies grecques. Mais il y a dans ses œuvres plus d'action que dans celles de Gœthe et plus de vérité dramatique que dans celles de Schiller. Sa langue pourrait être plus châtiée ; elle manque souvent d'harmonie ; elle offre des vers négligés ou durs ; elle a toutefois de la couleur, de l'éclat, de l'abondance. Classique et romantique tout ensemble, il étudia les Grecs, Shakespeare, Lope de Vega, Calderon. Ses personnages vivent ; il leur prête ses propres sentiments ou les sentiments et les gestes de ses entours. Héro, cette nonne qui s'affranchit des règles du couvent, a les traits de Marie Daffinger et elle pose sa lampe à terre pour donner un baiser à Léandre comme fit un certain soir de 1819 Charlotte Paumgartten au départ du poète.

Grillparzer eut des émules, Mosenthal, dont la *Débora* se joue encore, Nissel, l'auteur d'une *Agnès de Meran*, Halm. Ce dernier (1806-1871) a fait *Griselidis*, l'*Adepte*, le *Fils de la solitude*, le *Gladiateur de Ravenne*. Mais s'il a de l'adresse et de l'esprit, il manque de vigueur. Sentimental, déclamatoire, visant à l'effet, il gâte tous les sujets qu'il traite. Les contemporains louèrent l'élégance de son style et l'aisance de ses iambes ; ils prirent le clinquant pour de l'or ; il y a chez Halm trop de phrases creuses, trop de fleurs de rhétorique.

Les lyriques se joignent aux dramatistes, et jamais l'Autriche n'eut autant de poètes remarquables que de 1820 à 1870 : Zedlitz, Grün, Lenau, Beck, Hartmann,

Meissner, Betty Paoli, Feuchtersleben, Hamerling, Gilm, Pichler.

On ne lit plus du baron de Zedlitz (1790-1862) ni les canzoni où l'Esprit des tombeaux évoque les grands hommes, ni le poème où il exhorte les rois à se croiser pour la Grèce, ni l'idylle de la *Vierge des bois*, jolie et fraîche, bien qu'un peu affétée et trop longue. On ne connaît que sa pièce de vers, la *Revue nocturne*, où la Grande Armée, sortie du sépulcre, défile à minuit dans les Champs-Elysées devant son empereur.

Anastasius Grün, de son vrai nom le comte Antoine-Alexandre d'Auersperg (1806-1876), fut le chef de l'opposition qui se manifesta dans la littérature contre la politique de Metternich. Dans le *Dernier chevalier* (1830) l'empereur Maximilien, que l'amour de son peuple a sauvé de la mort, tient le langage de Posa ou de Joseph II. Dans les *Promenades d'un poète viennois* (1831) le loyal peuple d'Autriche demande à Metternich s'il peut prendre la liberté d'être libre. Dans *Décombres* (1835), le Christ, revenant sur la terre, voit régner partout, comme en un monde nouveau, le bonheur et la paix. Ces idées libérales, Grün les exprime encore dans ses *Poésies* (1837). Il est grave; mais sa satire même n'a pas d'amertume. Parfois sa pensée se déroule comme dans le *Dernier poète*, en une suite d'images; parfois il recourt à l'allégorie et le printemps mettant l'hiver en fuite, c'est le champion de la liberté qui chasse le despote. Grün eut un instant de découragement et ses *Nibelungen en habit* se moquent de la poésie politique. Mais le *Curé du Kahlenberg* respire son espoir inébranlable dans le triomphe du droit. Par malheur, cet écrivain à l'âme généreuse et aux sentiments élevés est plutôt un versifi-

cateur qu'un poète ; il fait trop de phrases, il abuse de la métaphore, il manque par moments de naturel, et trop souvent il est lourd et dépourvu d'harmonie.

Profondément sensible, inquiet, impatient, mobile, prompt à s'exalter et plus prompt encore à s'abattre, faisant projets sur projets, changeant sans cesse d'étude ou de séjour, passant à une certaine époque de sa vie la moitié de son temps en chaise de poste, sceptique, puis croyant, puis panthéiste, errant de système en système, de pays en pays et de logement en logement, pareil à son Faust que le brouillard et le doute poursuivent jusque sur la cime des monts, ne trouvant à l'orage de questions qui gronde en son cœur d'autre réponse que le silence de la mort, malade, nerveux, hypocondre, agité par de violentes amours, incapable de se résigner et de se soumettre à une règle, dépourvu d'énergie et de volonté, malheureux et aimant son malheur et, selon ses propres termes, le cherchant à son réveil de même qu'une mère cherche son enfant, hanté par la pensée du suicide, saisi enfin par le tourbillon de la démence, Lenau a toujours prêché le pessimisme.

Nicolas Lenau (1802-1850, de son vrai nom Niembsch de Strehlenau) a composé de grands poèmes : *Faust*, *Savonarole*, *Les Albigeois*, *Don Juan*.

L'idée du *Faust* est obscure et les longs épisodes qui le surchargent se lient mal à l'ensemble. Quelle différence entre le Faust de Gœthe, fier, inassouvi, infatigable à vivre, devenant le bienfaiteur de ceux qui l'entourent, louant l'effort et l'action, et le Faust de Lenau, irrésolu, flottant entre Dieu et la nature, tombant dans le désespoir et finissant par se tuer! Quelle différence entre le Méphisto de Gœthe, souple, caustique, sinistre,

et le Méphisto de Lenau, qui n'est qu'une sorte de mauvais génie et, comme disait le poète, un personnage sur lequel il s'est déchargé de toutes ses idées infernales; entre la Marguerite de Gœthe si vivante, et la Marie de Lenau, si languissante et pâle; entre l'œuvre de Gœthe qui constitue un drame véritable et celle de Lenau qui n'est qu'une série de monologues lyriques! Mais ce lyrisme fait la beauté du *Faust* de Lenau : s'il abuse des images, Lenau exprime les troubles et les tourments de son âme avec une ardente sincérité, et en variant le ton, le mètre et la rime; après et malgré le *Faust* de Gœthe, il est original.

Savonarole manque de chaleur et d'intérêt. Lenau y prodigue les symboles et les allégories. Il avait alors une crise de mysticisme : influencé par son ami Martensen, persuadé que l'art doit servir la morale, épris de la théosophie romantique de Baader et désireux de combattre à la fois Heine, Gœthe et Hegel, il représente Savonarole comme un mystique qui recommande de s'abandonner au Christ, de s'anéantir en un Dieu d'amour et de pitié. Dans le dernier épisode du poème, le juif Tubal, jusque-là l'implacable ennemi des chrétiens, se convertit à la vue du moine qui marche avec calme au supplice et ses larmes lui fournissent l'eau du baptême.

Les *Albigeois* fourmillent d'anachronismes et d'invraisemblances. Lenau a tourné au panthéisme et il est désormais avec les hégéliens contre les prêtres. Les Albigeois sont des sceptiques; les troubadours défendent la liberté de pensée; le pape Innocent III a des remords. Pas d'unité, pas de suite. Lenau donne avec raison à son œuvre le titre de « poèmes libres ». Sans doute il dessine avec un saisissant relief les personnages principaux; il peint d'une couleur énergique et sombre les

combats et les carnages de la croisade; il affirme que l'homme se développe sans cesse et s'achemine de lutte en lutte et de système en système vers un meilleur destin. Mais bien qu'un souffle épique circule d'un bout à l'autre du poème, Lenau est trop souvent obscur et affecté; en beaucoup d'endroits il tombe dans l'horrible et lui-même jugeait ses *Albigeois* bien sanglants.

Le fragment de *Don Juan* vaut surtout par la langue. Le héros n'obéit qu'à sa passion et chez lui un amour naît avant que l'autre ne soit mort; las, dégoûté, il se laisse tuer dans un duel.

Aux grands poèmes de Lenau, à *Don Juan*, aux *Albigeois*, à *Savonarole*, à *Faust*, on préférera toujours ses poésies lyriques.

Avec quel charme il rend les sentiments du postillon qui s'arrête devant la tombe d'un camarade pour jouer au mort son air favori! Avec quelle poignante émotion il dit ses blessures de cœur, son regret d'avoir perdu sa mère ou rompu le dernier fil de la foi, la tristesse que lui inspire la fuite des choses, l'amère volupté d'être seul, et le désir de mourir! Il a peint la lande hongroise balayée par le vent et illuminée par les clartés soudaines de l'éclair, ses hussards, ses brigands qui chantent et dansent dans l'auberge, ses tsiganes dont il aime le fatalisme et le rêveur nonchaloir. Il a peint les Alpes autrichiennes aux lacs noirs, la majesté de la forêt, ses bruissements mystérieux et les secousses que lui imprime le vent. Ce qu'il sent surtout et ce qu'il décrit avec complaisance, c'est la nature sauvage ou bouleversée. Cette nature, il l'anime, il lui prête nos douleurs, et il voit, par exemple, une pensée triste passer sur la face du ciel. Lenau est le poète du désenchantement; son œuvre entière respire une âpre mélancolie : la source se plaint,

le ruisseau emporte les feuilles d'automne avec un pleur à demi étouffé.

Il imite fréquemment Byron; il s'attache trop au détail; il se livre à des digressions, et il a des strophes qui sont du pur remplissage. On peut lui reprocher de l'obscurité, de la subtilité, de la recherche. Si faciles que semblent ses vers, quelques-uns sentent l'huile. Mais il a du nerf, de la précision, de la couleur, des expressions pittoresques, des images fortes, hardies, originales : il fait des noires nuées un troupeau de cavales qui galopent par le ciel et de l'ouragan un grand oiseau de nuit qui bat l'air de ses ailes sombres. Sa langue est harmonieuse. Il avait l'oreille d'un musicien et par la cadence du vers, par la souplesse du mètre, par l'habile emploi des mots et des rimes il obtient des effets merveilleux.

De Lenau relèvent nombre de poètes autrichiens, Beck, Hartmann, Meissner.

Ni les *Nuits, chants cuirassés*, ni le *Poète errant*, ni les *Chants de paix*, ni la tragédie de *Saül* n'ont fait la réputation de Charles Beck (1817-1879). Ce furent son roman de *Janko* aux rythmes divers et ses *Poésies* où il évoque les mœurs des Magyars, ses *Chansons de l'homme pauvre* où il déplore le sort des misérables et invective les riches et les juifs, ses vers sur *La Patrie* où il décrit les scènes de l'insurrection hongroise. Mais, s'il a de la vivacité, de l'énergie, de la fougue, il a de l'emphase, il offre des négligences et des obscurités, il est trop « Jeune Allemagne ».

Dans son premier recueil qui parut en 1845 et qu'il intitule en souvenir des Hussites *Calice et épée*, Maurice Hartmann (1821-1872) plaide la cause des

opprimés, et pleure la Bohême, ce chevreuil qui meurt au fond de la forêt silencieuse après avoir perdu tout son sang en une lente agonie. Il a fait d'autres vers, *Poésies nouvelles*, *Colchiques*, la *Chronique rimée du prêtre Maurice* où il raille dans le style de Heine l'impuissance du parlement de Francfort. Il a fait une idylle, *Adam et Eve*, des nouvelles, un roman sur les derniers jours de Murat, des impressions de voyages. Peu original, il est aimable, gracieux, délicat. Dans sa douleur même il a quelque chose de calme et de résigné. Il a trouvé de nobles accents pour célébrer la liberté qu'il nomme la plus belle des muses et il a, de façon touchante, chanté sa mère, rappelé les larmes qu'elle versait sur lui, l'amour, le saint et grand amour qu'elle gardait à son fils, et les mots inoubliables dont elle l'accueillit lorsqu'elle le revit après de longues années : « O Dieu, que tes joues sont pâles ! »

Alfred Meissner (1822-1885) est disqualifié comme romancier. Poète, il a des mérites, du soin, du sentiment, du coloris. Sa plus remarquable production est *Ziska*. Cet Allemand naïf a chanté le héros des Tchèques non sans vigueur et avec une verve parfois ardente. Mais l'œuvre manque de suite et mêle souvent la platitude à l'emphase.

Betty Paoli (1815-1894) a, de son propre aveu, beaucoup aimé et beaucoup souffert, et, de son propre aveu, elle n'a pas eu la force de cueillir la palme, d'atteindre la perfection; ses vers respirent une émotion sincère, mais l'art fait défaut.

Ernest de Feuchtersleben (1806-1849), qui fut un célèbre médecin, est moins connu par ses poésies que par un traité sur l'*Hygiène de l'âme*; on doit pourtant citer entre ses pièces de vers celle qui commence ainsi : *Es ist bestimmt*

in Gottes Rat; elle est devenue un chant populaire, et par sa mélancolie contenue et son accent de doux espoir elle a consolé plus d'un cœur.

Robert Hamerling (1830-1889) a composé un drame, *Danton et Robespierre*, qui manque de vigueur et un roman, *Aspasie*, long et traînant. Mais *Ahasver à Rome* et *Le roi de Sion* sont des épopées aux grandes proportions. *Ahasver*, en vers blancs de cinq pieds, donne prise à la critique. Que d'images sensuelles, que de scènes voluptueuses évoque ce malade qui se plaint de n'avoir pas connu l'amour! Que de longues descriptions! Que d'interminables discours! Quel personnage obscur que cet Ahasver qui n'est autre que Caïn, le premier meurtrier, et qui ne paraît que pour annoncer les événements ou en tirer la morale, qui, par une singulière inconséquence, reproche à Néron l'incendie de Rome, après avoir lancé la première torche! Mais Néron dans sa monstrueuse folie de jouissances, est peint avec talent, et nombre de tableaux, la taverne de Locuste, la bacchanale, la mort d'Agrippine, l'embrasement de la ville, sont vivants, éclatants, éblouissants. Le *Roi de Sion* a les mêmes mérites : même couleur, même flamme, même fougue entraînante, et les péripéties de l'action se déroulent rapidement, malgré la lenteur des hexamètres. *Homunculus*, en trochées de quatre pieds, est une puissante satire de notre temps. Toutefois Hamerling a trop d'ampleur et de faste. On l'a, non sans raison, comparé à Makart. Un effort de réflexion et de combinaison se fait sentir dans sa poésie : il n'a pas ce quelque chose d'aisé, de spontané qui jaillit de la source intérieure.

Hieronymus Lorm (de son vrai nom Henri Landesmann, 1821-1902), sourd et presque aveugle, optimiste pourtant, trouva, commme il dit, un rayon de soleil dans

son cœur et chanta la vie de son âme, son « ciel intérieur », en vers touchants.

Gilm (1812-1864) a célébré l'amour de la liberté, le Tyrol, sa haine des jésuites et, s'il s'inspira souvent de Heine, il avait le tempérament d'un vrai lyrique.

Adolphe Pichler (1819-1900) a moins de mollesse que Gilm, moins d'élégance, mais ses *Journaux* fourmillent d'anecdotes sur les événements auxquels il assista et sur ses voyages dans la montagne.

Il faut clore cette liste par le nom du nouvelliste et romancier Adalbert Stifter (1805-1868). Ce contemplatif manque de force, et il est parfois fade et ennuyeux. Il a décrit la nature avec soin, avec minutie, non sans pédantisme et affectation; mais il l'aime, et il l'aime dans ce qu'elle a de régulier et d'harmonieux. Il préfère à l'orage et au volcan la brise légère et la verdure riante, comme il préfère aux passions, si puissantes qu'elles soient, la vie tranquille du juste. C'est un sage, un pacifique, qui craint, de même que Grillparzer, les bouleversements et qui veut voir dans le monde, non le grand ou le grandiose, mais un beau simple et doux, et, selon ses propres termes, l'innocence des choses et leur charme reposant. Il dit, par exemple, lorsque des jeunes filles contemplent un cirque de forêts jusqu'alors inexplorées, que leurs yeux, ces fleurs de leurs cœurs, regardent tout brillants ce merveilleux spectacle et que cette nature que les mains de l'homme n'ont pas encore touchée avait quelque chose de chaste, de divin et comme l'expression de la vertu. Son style clair et pur rappelle ce calme et cette sérénité qu'il admirait dans l'univers.

Heine et la Jeune Allemagne.

Les poètes autrichiens n'étaient pas seuls à demander la liberté politique, cette liberté que les gouvernements avaient promise aux peuples avant la bataille et refusée après la victoire. Le 17 octobre 1817 eut lieu la fête de la Wartbourg : des étudiants, dirigés par le professeur Massmann, jetèrent dans un bûcher les livres des ennemis de la bonne cause, le Code Napoléon, les règlements de la gendarmerie, un corset d'uhlan, une perruque et un bâton de caporal. Metternich, alarmé, cria qu'il fallait sévir et employa de nouveau les cinq métaphores, volcan, peste, cancer, déluge, incendie, qui lui servaient à désigner le péril révolutionnaire. Des curateurs furent attachés aux Universités pour les surveiller; une commission nommée par la Diète eut charge de réprimer les menées démagogiques; la censure défendit la réédition des *Discours de* Fichte *à la nation allemande*. Mais l'esprit de libéralisme ne put être étouffé, la révolution de 1830 l'encouragea, il venait de la France comme un vent de révolte, et ce fut alors que parut la Jeune Allemagne.

Le mot existait déjà. Le révolutionnaire italien Mazzini appelait ainsi la société secrète où il enrôlait les réfugiés allemands. Wienbarg l'ignorait, et il dédia son livre *Campagnes esthétiques* (1834), qui n'a rien de politique, à la Jeune Allemagne : il entendait par là la jeunesse allemande. La Diète, trompée, condamna la Jeune Allemagne, et les écrivains qu'elle frappa prirent ce nom.

Börne, Heine, Gutzkow, Laube, Wienbarg, Mundt, Kühne composent la Jeune Allemagne. En réalité, Börne et Heine ne lui appartiennent pas : ils vivent à l'étranger;

mais les autres les regardent comme leurs maîtres et leurs patrons.

Louis Börne (1786-1837) fut un instant le rival de Heine. Il avait beaucoup d'esprit. Ses parents le nommaient le *Witzbold* et, à son lit de mort, il disait à son médecin qu'il n'avait plus de goût, de même que la littérature de son pays. Son esprit, c'est l'esprit du juif berlinois des premières années du XVIIIe siècle, un esprit de dénigrement et de négation moqueuse. Il regarde l'esprit comme incompatible avec la louange et il n'a, il ne veut avoir d'esprit que pour blâmer : le blâme sans esprit, c'est, suivant son expression, la flamme sans lumière. Or, il blâme ce qui l'ennuie, ce qui lui paraît « bête ». Il ne fut qu'un feuilletoniste, et il n'a pas fait un ouvrage : un livre, selon lui, c'est du vin en tonneau ; une page, c'est du vin en bouteille; l'essentiel, c'est qu'il y ait du vin. Mais il sut rédiger un article; il avait la phrase courte, alerte, résolue; ses contemporains admirèrent la vivacité et la vigueur de son style. Il disait qu'il était malade de sa patrie et qu'il guérirait lorsqu'elle serait libre. Après la révolution de 1830, il s'établit dans ce Paris où était « la Convention des patriotes », et là, il écrivit ses *Lettres de Paris*. Il ne cessait de persifler les Allemands, de les railler amèrement : « Si les Russes sont des esclaves, les Allemands sont des domestiques ». Mais, tout en leur proposant les Français pour modèles, il restait *deutsch*. C'était un cosmopolite de tête, et non de cœur. Reprocher aux Allemands de n'être pas une nation, de n'être que le cabinet des antiquités de l'Europe, n'était-ce pas faire preuve de patriotisme? Il a blasphémé Gœthe; mais il se piquait de n'avoir jamais médit de Gœthe en langue française. Il félicitait les Allemands d'avoir le cœur toujours

jeune. Il louait leur langue, assurait que dans l'amour de la langue s'unissaient les frères séparés : « Aucune autre langue, écrit-il une fois, n'est aussi riche et puissante, aussi forte et gracieuse, aussi belle et aussi douce; elle est la fidèle interprète de toutes les langues; l'Anglais grasseye, le Français babille, l'Espagnol râle, l'Italien badine, seul l'Allemand parle ». Dès 1819 il prononce ce mot : que la Prusse est l'esprit de l'Allemagne et que l'esprit gouverne le corps.

Henri Heine (1797-1856) est né à Düsseldorf, sur la rive gauche du Rhin, de parents israélites. Son père était frivole, et sa mère, instruite, musicienne, exempte de préjugés, ennemie de la sensiblerie. Il fit ses études au lycée de Düsseldorf, tâta du commerce et de la banque, puis suivit des cours de droit à Bonn, à Gœttingue et à Berlin. Ce fut à Berlin, en 1822, qu'après avoir fréquenté les romantiques, il publia son premier recueil de vers, *Poésies*. En 1827 parut son *Livre des Chants* en quatre parties : *Jeunes Souffrances*, qui n'est que le recueil de 1822, l'*Intermezzo*, le *Retour*, la *Mer du Nord*.

Jeunes Souffrances! Ce sont les souffrances de Heine au temps où il aimait la fille du bourreau de Düsseldorf, la petite rousse Josépha, cette énigme aux yeux noirs et à la bouche dédaigneuse, où il aimait sa cousine Amélie qui se moqua de ses vers.

L'*Intermezzo* retrace une histoire vieille comme le monde, l'histoire de l'amour trompé. Heine célèbre la bien-aimée, lui offre des vers pénétrés d'allégresse, parfumés comme la rose et purs comme le lys. Mais il apprend la trahison et il l'apprend sans colère, redisant son malheur en strophes résignées, associant à sa douleur les choses qui l'entourent, prêt à tomber comme l'étoile qui tombe du ciel ou comme les fleurs qui tombent

du pommier, et, dans un carrefour, loin de la ville, regardant la pauvre petite fleur bleue qui croît seule sur la tombe du suicidé.

Il y a dans le *Retour* des pièces où règne encore le désespoir. Mais déjà le poète se console, il se fie derechef à la vie, il se rend au bord de la mer et il commence à recouvrer la santé morale, il sent comme une force nouvelle, il assure qu'il est encore plus puissant que tous les morts.

Dans la *Mer du Nord* il évoque de grandes scènes : les Dix Mille saluant l'Euxin, Jésus marchant sur les flots, une Atlandide qui se dessine dans les profondeurs de l'eau transparente, les nuages qui rappellent par leur forme colossale les dieux de la Grèce aujourd'hui détrônés et si faibles, si malheureux qu'il les prend en pitié et désire les défendre. Mais fréquemment il revient à lui-même, et bien qu'il ait encore quelques accents attristés, on s'aperçoit qu'il a reconquis la paix du cœur, reconquis l'équilibre. Jamais son génie n'eut un essor plus hardi, jamais sa langue ne fut plus admirable. Il emploie des rythmes libres qui s'allongent ou s'accourcissent, se hâtent ou se ralentissent comme la vague, et en vers où abonde l'allitération, il reproduit les couleurs de l'Océan, ses attitudes, ses mouvements et ses bruits.

Les quatre recueils qui composent le *Livre des Chants* forment un tout. Ce n'est qu'une file de lieds plus ou moins courts. Mais ces lieds se lient et s'enchaînent. Ils traitent le même sujet, et leur succession produit une impression d'ensemble. Heine nous mène insensiblement de l'ombre à la lumière, des sombres rêveries et des morbides mélancolies à la saine réalité, à la pacifiante et vivifiante nature.

Le style du *Livre des Chants* est bref et net. Heine peint, il ne raconte pas. Il use des procédés du chant populaire :

rapide, concis, il se contente de marquer certains traits et, sans se soucier des transitions, de noter les détails les plus frappants. Très souvent il n'exprime dans une pièce de vers qu'une sensation, mais avec quelle vigueur singulière ! C'est qu'il n'a pas la négligence du *Volkslied*. Ses nonchalances mêmes sont des artifices et ses airs d'abandon cachent un soin extrême de toilette. Il varie adroitement l'expression : ce sont tantôt des termes simples et des tours familiers ; tantôt, et surtout dans la *Mer du Nord*, des mots composés, des images éclatantes, des métaphores audacieuses.

Les poésies qui suivirent le *Livre des Chants* lui sont inférieures. Elles furent composées à Paris. Repoussé de l'Allemagne, où la Diète interdit la vente de ses œuvres, rivé à la France, où le ministère lui fait une pension sur les fonds secrets, lié à une femme qui ne le comprend pas, torturé par un mal implacable, regrettant la terre natale, combattant avec un généreux entraînement pour le libéralisme et le saint-simonisme qui lui paraît une doctrine de progrès social, finissant par douter de tout, tel est Heine dans cette dernière partie de son existence.

Mais le recueil des *Nouvelles Poésies*, paru en 1844, acheva de fonder sa réputation. On y remarque surtout les *Poésies du temps*, où sa verve malicieuse et méchante se donne pleine carrière. Elles fourmillent d'épigrammes, de traits moqueurs. Heine excelle à saisir les défauts de ses adversaires et leurs ridicules. Il invente de comiques détails. Il rapproche, de la manière la plus imprévue, la plus drôle, les idées et les mots. Il combine des rimes burlesques, il fait des pointes, et les allusions grivoises, les plaisanteries cyniques gâtent nombre de passages délicats. Mais le vers est si coulant et les saillies de Heine

ont tant de naturel, tant d'éclat, tant d'originale fantaisie et parfois tant de profondeur!

Deux poèmes, *Atta Troll* (1843) et *L'Allemagne* (1844), peuvent être mis à la suite des *Poésies du temps*.

Dans *Atta Troll* Heine attaque les poètes politiques. Il blâmait leurs airs de rodomonts et leur patriotisme tapageur; il leur reprochait de ne rien préciser et de ne faire que des vers généraux; il les accusait de préparer l'avènement d'une poésie qui chanterait la pomme de terre et non plus la rose. L'ours Atta Troll personnifie ces ennemis de Heine; il danse lourdement, il bavarde, il prêche l'égalité, il nie l'idéal, mais il n'agit pas, il débite des tirades, et bien qu'il ait beaucoup d'esprit, il intéresse moins que les chasseurs qui le poursuivent, que le guide Lascaro, que la sorcière Uraka, que les bateliers et les enfants du village qui chantent *giroflino giroflette*. Dans cette ourserie ce n'est pas l'ours qui plaît le plus. Pareillement la satire de Heine n'a pas autant d'attrait que ses descriptions. Il délaie son ironie et il raille trop souvent le *Roi nègre* de Freiligrath. Mais avec quelle brièveté pittoresque il dessine les paysages des Pyrénées, les montagnes, « bayadères somnolentes » qui frissonnent dans leur peignoir de nuages agité par la brise matinale, les cimes violettes qui rient sur le fond d'or du soleil, les villages qui se collent hardiment aux pentes comme des nids d'oiseaux, les vallées semblables à des ruelles, le lac aux truites savoureuses, aux eaux calmes, aux rochers qui l'enveloppent dans un « chaudron noir »! Avec quelle précision il décrit les champs de neige et, après nous avoir ouvert la sombre chaumière d'Uraka, avec quel art il fait défiler devant nous la chasse infernale et passer sous nos yeux éblouis Diane ou l'art grec dont il regrette la froideur, la fée Abonde ou l'art

du moyen âge, Hérodiade jouant avec la tête de Jean-Baptiste, Hérodiade qu'il préfère à la déesse hellénique et à la fée du Nord, Hérodiade, belle, superbe, séduisante, mais passionnée, violente, mêlant la haine et le sang à son amour, Hérodiade la juive!

Comme *Atta Troll*, l'*Allemagne* manque de suite et de cohésion. Par instants, la moquerie de Heine est grossière, et des obscénités déparent la fin de son œuvre. Mais l'iambe de l'*Allemagne* a plus d'aisance, plus de vivacité, plus de charme ondoyant que le trochée d'*Atta Troll*. Les paysages sont lestement crayonnés et, à ces croquis, à des souvenirs d'enfance, à de douces strophes sur sa mère le poète joint d'éloquents couplets. Il rit en voyant les douaniers visiter sa malle, car c'est dans sa tête qu'il porte sa contrebande. Certes, il n'a plus d'illusions : la liberté s'est « démis le pied », et elle « ne peut plus ni sauter ni monter à l'assaut », le drapeau tricolore « pend tristement du haut des tours de Paris », et au bord du chemin, Heine jette un regard de pitié sur l'image de son « pauvre cousin » qui fut crucifié. Pourtant, quand il écrit, il voit à ses côtés un homme silencieux qui tient une hache : c'est son licteur, c'est l'acte de sa pensée, et ce qu'a conçu son esprit, cet homme l'accomplira, fût-ce dans des années; ses idées, cet homme les réalisera; ses jugements, fussent-ils injustes, cet homme les exécutera; vision terrible et qui, loin d'effrayer le poète, l'encourage!

Le *Romanzero* (1851) fut, selon le mot même de Heine, le troisième pilier de son renom lyrique. Il vaut surtout par les ballades. Elles renferment trop d'effusions personnelles et d'allusions au présent; elles offrent de plus longs développements que les poésies précédentes; elles ont moins de relief et de précision : comme sa

reine de Saba, Heine veut trop souvent briller par l'esprit, *durch Esprit brilliren*, et, à la longue, comme elle, il devient fatigant, *fatigant*. Cependant, plusieurs de ses ballades sont réellement belles. Quelle scène inoubliable que celle du *Champ de bataille de Hastings* : Edith au cou de cygne, pleine d'une farouche douleur, cherchant Harald au milieu des cadavres, le retrouvant enfin et, sans dire un mot ni verser une larme, baisant le pâle visage du mort, son front, sa bouche et sa blessure, et trois petites cicatrices, trois morsures dont elle marqua jadis, en un transport de passion, l'épaule de son royal amant! Quels regrets déchirants dans *Lazarus*! Quelle émouvante tristesse lorsque le poète évoque le bonheur de sa vie passée et la gloire de ses vers qui n'étaient autrefois que plaisir et que feu, lorsqu'il compare la félicité d'antan à la douleur d'aujourd'hui, au mal affreux qui le mine et le ronge!

Ce grand poète est un des meilleurs prosateurs de son pays. Soit qu'il conte une anecdote ou qu'il décoche une épigramme à ses ennemis, sa prose est claire, agile, scintillante; c'est la prose d'un poète:

Même quand l'oiseau marche, on sent qu'il a des ailes.

Sa *Correspondance* révèle les tourments de son amour-propre, et dans *Lutèce*, où il traite de désinvolte façon toute sorte de sujets, il tâche à être parisien. Mais ses *Reisebilder* ou *Tableaux de voyages*, où il chante la montagne après avoir chanté la mer, sont vraiment exquis.

Il vit et vivra comme poète. Il avait, de son aveu, le démon de l'ironie; il visa trop à dire des bons mots, à jouer le rossignol allemand qui niche dans la perruque à Voltaire; il se plut trop à mystifier le lecteur, à le surprendre à la fin d'une effusion sentimentale par une bouffonnerie.

Mais que de dissonances offrent son caractère et sa vie! Juif, il est l'élève des prêtres catholiques et il se convertit au protestantisme ; pauvre, il a des parents millionnaires ; orgueilleux, il vit des cadeaux de son oncle le banquier ; romantique, il se gausse du romantisme ; il conspue Blücher après l'avoir acclamé ; il adore Napoléon ; il aime les Français, et il les accuse de frivolité, et il prophétise qu'un jour viendra où l'Allemagne leur assénera le coup mortel. Il est tout contrastes, et de là, dans l'expression de son amour, ce mélange d'ardeur et de scepticisme, de joie et de désespoir, d'accents triomphants et d'invectives douloureuses ; de là, cette raillerie qui se venge de la passion. Et toutefois ce rire qui, selon ses propres termes, éclate quand son cœur se déchire, n'est-ce pas l'originalité, n'est-ce pas le charme poignant de sa poésie ? S'il n'a pas la sérénité de Gœthe, il est plus près de nous ; il rend à merveille cette amertume que nous laissent les choses, fussent-elles les plus belles ; il frémit, comme nous, et du même frémissement aigu, nerveux. Il a parlé de ses affinités avec Hölty. Non, il rappelle plutôt notre Musset ; non seulement il a des sanglots et des chants désolés ; mais certains de ses lieds, certaines de ses ballades sont des tableaux parfaits, et ses vers d'amour ont, dans leur simplicité, je ne sais quoi de profond et d'intime.

Aussi, son influence a été immense. Aucun de ses contemporains, aucun de ceux qui l'ont suivi ne put se soustraire à son prestige et tous lui sont redevables à divers degrés. Pas un poète qui ne porte depuis, si légère qu'elle soit, la marque de Heine ; pas une œuvre poétique où ne résonne l'écho de Heine.

Cette influence éclate déjà chez les écrivains de la

Jeune Allemagne, Gutzkow, Laube, Wienbarg, Mundt, Kühne.

La Jeune Allemagne est une école factice, et les écrivains qu'on associe sous ce nom se critiquent, se combattent les uns les autres. Mais Börne et Heine étaient leurs maîtres, Heine consentit à les patronner, et ils l'imitèrent : Mundt ne voit dans la *Wally* de Gutzkow qu'une copie de Heine. De même que Heine, et tout en réagissant contre le romantisme, ils relèvent de lui et ils usent de ses procédés. Comme les romantiques, ils admirent Gœthe, surtout le jeune Gœthe, l'auteur du *Götz* et du premier *Faust*, et ils l'appellent le Luther de son temps. Comme les romantiques, ils refusent de séparer la poésie et la vie. Mais la Jeune Allemagne va plus loin que le romantisme. Sans vouloir être homme d'Etat, Gutzkow revient toujours à la politique; il déclare que son parti est le parti de la table rase, le parti du *National*, et il souhaite une République démocratique animée des principes de Robespierre et de Saint-Just. De là, la faiblesse de la Jeune Allemagne. Ses membres sont moins des artistes que des journalistes, des publicistes. Ils agitent le problème social, et Gutzkow assure qu'il ne suffit pas de traiter la question constitutionnelle, que les découvertes scientifiques créent une nouvelle atmosphère morale, qu'il faut unir à l'idéalisme du XVIIIe siècle le matérialisme du XIXe et à l'esprit latin l'esprit de machine. Comme Börne, comme Heine, la Jeune Allemagne subit l'influence du saint-simonisme; mais, si Gutzkow ne revendique que les droits de l'âme, Wienbarg et Mundt revendiquent hautement les droits des sens. Aux yeux de la Jeune Allemagne, George Sand est le plus grand des écrivains français contemporains; nul auteur, selon Mundt, n'a mieux décrit la lutte de

l'individu contre l'ordre social ni mieux reproduit la réalité, et Gutzkow avoue que sa Wally est une Lélia allemande. Au reste, en Allemagne même, l'école avait ses déesses : Rahel Levin, la femme de Varnhagen, Bettina d'Arnim et Charlotte Stieglitz. En 1833, l'année de sa mort, et en 1834 parurent le *Journal*, puis les *Lettres* de Rahel : elle jugeait le mariage odieux et disait que la mère doit posséder la fortune et l'autorité; elle fut proclamée la mère de la Jeune Allemagne. La même année, Bettina d'Arnim publiait la *Correspondance de Gœthe avec un enfant* : cet enfant — enfant terrible, s'il en fût — c'était elle, Bettina Brentano, la sœur de Clément Brentano et la femme d'Achim d'Arnim, enthousiaste, généreuse, éprise de poésie, mais turbulente et excentrique; bien qu'arrangée et remaniée, la *Correspondance* fit grande impression. La même année, Charlotte Stieglitz se poignardait pour éveiller dans son mari le génie littéraire : elle donna à Gutzkow l'idée de *Wally*, Mundt lui consacra un livre, et, avec Gutzkow et Laube, la Jeune Allemagne répéta que trois femmes avaient attiré sur elles toute l'attention, l'une par la pensée, l'autre par un poème, la troisième par un acte.

Telle est la Jeune Allemagne. Ses membres sont, pour la plupart, Prussiens, plus portés à la réflexion qu'au sentiment, préférant la prose à la poésie. Mais leur prose, légère, souple, brillante, n'est pas châtiée; elle offre trop de négligences. Gutzkow ne reconnaît-il pas que ses compagnons d'armes ne savent donner une forme à leur pensée?

En réalité, la Jeune Allemagne ne doit existence et consistance qu'à Menzel et à la Diète. Menzel, ancien ami et maître de Gutzkow, un des fondateurs de la

Burschenschaft et son ardent champion, auteur d'une *Littérature allemande* qui prêchait le libéralisme et la gloire de Jean-Paul, dirigeait à Stuttgart le supplément littéraire du *Morgenblatt*. Blessé par les critiques de la Jeune Allemagne, il l'accusa dans le numéro du 11 septembre 1835 — tels sont ses propres termes — d'attaquer de la façon la plus impudente la religion chrétienne, de rabaisser la société, de détruire toute décence et moralité. Déjà, la censure prussienne avait interdit les *Campagnes esthétiques* de Wienbarg, interdit la *Madonna* de Mundt, interdit la réimpression, entreprise par Gutzkow, des *Lettres* de Schleiermacher sur *Lucinde*. Déjà Wienbarg et Mundt avaient dû cesser leurs cours. Déjà Laube avait été arrêté à Berlin et relâché après huit mois de détention. Sur l'accusation de Menzel, Gutzkow fut appréhendé au corps, et son roman de *Wally* interdit, ainsi que la *Revue allemande* qu'il voulait publier. Un décret du 11 décembre, rendu par la Diète sur la proposition de l'Autriche, invita les puissances confédérées à empêcher par tous les moyens légaux la vente et la propagation des œuvres de la Jeune Allemagne, notamment celles de Heine, de Gutzkow, de Laube, de Wienbarg et de Mundt. C'est alors que Heine, malgré son antipathie pour Gutzkow, fait cause commune avec la Jeune Allemagne et il recommande à Laube de « ne pas écrire un mot qui puisse nuire à ces jeunes gens ».

Le plus remarquable des membres de la Jeune Allemagne était Charles Gutzkow (1811-1878), vif, mobile, courant après le succès, l'attrapant à diverses reprises, avide de dominer, se proclamant le missionnaire de la liberté, s'imposant à l'Allemagne qui, durant quelque temps, le regarda comme son premier écrivain, mais se

consumant, s'usant dans ce long effort, craignant à tout instant de perdre cette dictature littéraire dont il s'était emparé, outré, affecté, pressé de produire et, dans cette hâte fiévreuse, négligeant son style que lui-même qualifiait d'inquiet, reconnaissant ce que ses œuvres ont d'inachevé, alléguant qu'il ne faut pas les considérer du point de vue esthétique et qu'on doit y chercher les circonstances où elles furent composées.

Il publie d'abord des romans. Mais le lecteur de *Maha Guru* est rebuté par la description de l'étrange idolâtrie du Tibet. *Wally* (1835), gauche, bizarre, obscur, foisonne de digressions et ses personnages sont impossibles. Il y a dans *Séraphine* ainsi que dans *Blasedow et ses fils* des tirades satiriques, des idées spirituelles, des épisodes comiques, mais Gutzkow parle de tout plutôt que de ses héros.

Puis il se voue au théâtre. Il avait déjà fait un *Néron*, un *Saül*, un *Hamlet à Wittenberg* qui n'est qu'une esquisse confuse. Ses pièces ultérieures, drames et comédies, eurent la vogue, et plusieurs émurent ou amusèrent le public : le dialogue était vif, et l'action, bien conduite; les allusions à la censure et à la police, aux courtisans et aux prêtres ne manquaient pas. Mais que de défauts! Patkul, dans *Patkul*, est un songe-creux; l'*École des Riches* se compose de scènes décousues; *Perruque et Epée* fourmille d'invraisemblances; l'*Original du Tartufe* ne présente que des personnages ridicules; *Pugatscheff* est un mélodrame; le *13 novembre*, un drame fataliste; *Wullenweber*, un drame historique trop vaste et compliqué; le *Lieutenant de roi* n'offre qu'une suite d'anecdotes et ne vaut que par le rôle du Français Thorane, chevaleresque, mélancolique, bizarre. Seul, *Uriel Acosta* (1846) mérite de rester; l'élévation de la

pensée philosophique, le caractère d'Uriel héroïque dans sa faiblesse et celui de Judith qui ne défaille qu'un instant, la fermeté de la langue font de cette pièce le chef-d'œuvre de Gutzkow; « elle est, disait-il, un produit de mon cœur ».

Il finit par des romans. Ses meilleurs sont les *Chevaliers de l'esprit* (1850-1852) — qui se liguent contre les abus de la force physique et qui tâchent de préparer un nouvel ordre de choses en répandant un petit nombre d'idées simples et grandes — et le *Magicien de Rome* ou le pape (1858-1861), dont Gutzkow propose de briser la puissance. Mais ils rappellent les romans d'Eugène Sue, et qui les lit aujourd'hui? Gutzkow voulait transformer le roman : ce devait être, non plus une succession, un *Nacheinander*, mais une juxtaposition, un *Nebeneinander*. Il n'y a pas réussi : il développe l'insignifiant aux dépens de l'essentiel, il multiplie les personnages et les incidents, il se répète, et l'intérêt s'éparpille.

Ses derniers romans sont *Hohenschwangau* (1867-1868), qui n'est qu'un fouillis historique, et *Les Nouveaux Frères de Sérapion* (1877), peinture du récent empire où Gutzkow ne voit que désordre et chaos, qu'esprit de rapine et désir de jouissances.

Henri Laube (1806-1884) débuta par des *Nouvelles de voyage* qui le firent surnommer le cocher de Heine, et par deux romans : *La Guerre allemande* ou la guerre de Trente Ans, qui compte neuf volumes et qui n'est qu'un fatras, et la *Jeune Europe* (1834-1837). Il y a trois parties dans la *Jeune Europe* : les poètes, les guerriers, les bourgeois. Dans la première partie, le héros, Valérius, démocrate, socialiste, ennemi des nationalités, partisan de la République universelle, demande la liberté en toutes

choses. Dans la deuxième, il combat pour l'indépendance de la Pologne, mais son bel enthousiasme se refroidit et il se résigne à tenir une modeste place dans le monde qu'il croyait conquérir. Dans la troisième, il est fonctionnaire et il exerce son métier en conscience : dénouement caractéristique; comme Valérius, Laube s'assagit. Ses pièces de théâtre, écrites dans le goût de Dumas père et de Scribe, sont meilleures que ses romans; il y a de l'aisance, de la fraîcheur, de la vivacité; certaines scènes font effet. Mais *Monaldeschi* vaut uniquement par la description de Fontainebleau, et *Rococo*, par la peinture de la cour; *Struensee* n'est qu'une intrigue d'amour et le *Prince Frédéric* qu'une anecdote dramatisée; les *Elèves de l'École de Charles* (1847) ont eu la vogue, mais Schiller, le duc Charles-Eugène, la comtesse de Hohenheim tinrent-ils jamais un pareil langage? Superficiel, courant sur toutes choses sans rien approfondir, élégant, agréable, visant à l'esprit, et trop souvent négligé, Laube serait peut-être oublié si la censure ne l'avait persécuté.

Les autres membres de la Jeune Allemagne, Gustave Kühne, Théodore Mundt, Ludolphe Wienbarg sont surtout des critiques. Mundt effleure les sujets; mais il a de la justesse et une grande variété de connaissances. Wienbarg fit le manifeste de l'Ecole; dans ses *Campagnes esthétiques*, en une langue assez nette et vigoureuse, il assure que la beauté est l'expression du caractère et que le caractère se traduit par une activité libre; il regarde Gœthe et Byron comme les hérauts de leur temps; il voit dans Heine le représentant de l'époque et il admire sa prose merveilleuse, sa prose hardie, martiale, animée de cet esprit qui constitue à la fois un élément de beauté et une arme.

Deux femmes appartinrent à la Jeune Allemagne : la comtesse Ida de Hahn-Hahn et Fanny Lewald qui désiraient les lauriers de George Sand. L'une, aristocrate jusqu'au bout des ongles, met en scène des héros ironiques et égoïstes et des héroïnes mélancoliques, capricieuses, exaltées comme elle; l'autre, avec moins de chaleur et d'imagination, a le jugement plus ferme et un talent plus mâle.

La poésie politique.

Les écrivains de la Jeune Allemagne pensent que la poésie a ses racines dans le présent, que la littérature doit se mêler à la lutte des partis, et ils veulent que l'Allemagne ne soit pas une Université, une simple spectatrice des événements, ils veulent qu'elle vive et agisse. De là cette *poésie politique* qui naquit en 1840. L'attitude du ministère Thiers qui semblait menacer l'Allemagne, émut, irrita le sentiment national. L'Ouest, comme disait le roi Louis Ier de Bavière, avait tiré le canon d'alarme et ce coup retentissait dans les cœurs. Le vieil Arndt s'écria que la danse des lances allait recommencer, que l'Allemagne entière allait repasser le Rhin et envahir la France, *all Deutschland in Frankreich hinein!* Nicolas Becker publia son *Rhin allemand* qui défiait les Français et les comparait à d'avides corbeaux : « Ils ne l'auront pas, le libre Rhin allemand! » Schneckenburger composa la *Wacht am Rhein.* A ces appels contre « l'ennemi héréditaire » se joignirent les revendications politiques, et Prutz écrivit qu'il ne suffisait pas d'être Allemands, qu'il fallait être libres, que les princes devaient rendre la liberté et à la parole et à la presse. Vint la Révolution de 1848, puis le parlement de Francfort et

l'échec de ceux qui désiraient, qui demandaient une Allemagne une et libre. Des poètes jouèrent leur rôle dans ce mouvement; Hoffmann de Fallersleben, Freiligrath, Herwegh, Kinkel, Dingelstedt. On les nomme les *poètes politiques*.

Hoffmann de Fallersleben (1798-1874) fit des chants de toute sorte, notamment des chants naïfs et simples où l'enfance envoie des adieux moqueurs à l'hiver et salue le printemps qui rentre au son de la musique parmi le joyeux ramage des oiseaux. Très peu original, quelquefois plat et prosaïque, il unit la belle humeur au franc-parler et il a de la bonhomie même dans la satire. Plusieurs de ses lieds politiques volent et voleront longtemps sur les lèvres du peuple : le lied où il célèbre le pays qui s'étend entre la Franconie et la forêt de Bohême; le lied où il jure à la patrie un fidèle amour, lui assure qu'il ne pourrait l'oublier et lui souhaite l'union et le bonheur; le lied où il voit l'Allemagne par-dessus tout le monde, *Deutschland über Alles in der Welt*.

Il n'est qu'un chansonnier. Ferdinand Freiligrath (1810-1876) fut un vrai poète. Son premier recueil (1838) trahit l'influence des *Orientales* de Hugo; mais nul n'avait encore évoqué de lointains paysages en une langue aussi chaude et aussi colorée. Quelle suite de strophes brillantes dans la *Chevauchée du lion*, de ce fauve cavalier poussant à travers son empire du désert la girafe qui fuit sous l'étreinte de ses griffes et déchirant, dévorant sa monture! Mais il y avait dans les poésies de Freiligrath trop de lions et de chameaux, trop d'Indiens et de moricauds, trop de botanique et de zoologie, trop de rouge et de jaune. Un autre recueil, *Parmi les gerbes*, chante le Rhin, chante sa fiancée, le meilleur et le dernier oiseau qu'il ait attrapé. Devenu libéral, il

publia sa *Profession de foi* (1844) : il glorifiait la liberté et le droit; l'Allemagne serait-elle toujours cet Hamlet qui rêve et ne sait pas agir? Le *Ça ira* (1846) fut plus audacieux; Freiligrath annonçait la Révolution, ce pirate qui prendrait la galère de l'Etat, lancerait ses fusées incendiaires sur le yacht de l'Eglise et canonnerait les flottes de la Propriété. Forcé de fuir en 1850, il ne revit sa patrie qu'en 1868, grâce à un don national, et tout ému de reconnaissance, il vantait ce suprême bonheur du poète : être aimé de son peuple. Deux ans après il composait les plus belles pièces de vers que la guerre de 1870 ait inspirées : dans *Hurrah Germania* il montrait les Allemands du Nord et du Sud ne faisant qu'une armée et, dans le *Trompette de Gravelotte*, il retraçait avec une saisissante concision un épisode de la bataille du 16 août, la charge furieuse de la brigade Bredow qui perdit la moitié de son monde, la trompette trouée par une balle et rendant un son douloureux et sourd comme pour plaindre les morts, et au soir, pendant que tombe la pluie et que s'allument les feux de bivouac, les survivants pensant à leurs frères qui gisent là-bas sur le gazon la poitrine transpercée et le front entr'ouvert!

Georges Herwegh (1817-1875), l'auteur des *Poésies d'un vivant* (1841), négligé, obscur, emphatique, a de la fougue, de la verve, de superbes emportements juvéniles, et il trouve à ses vers un refrain expressif et sonore. Dans son *Chant de haine*, d'allure si rapide et si vigoureuse, il renonce à l'amour qu'il accuse d'impuissance et il invoque la haine qui seule peut briser les chaînes et regarder la tyrannie en face. Il pousse de beaux et vivants cris de guerre. Mais, par instants, il a des accents plus tendres, soit qu'il souhaite de mourir doucement comme le jour qui finit, ou comme l'étoile, ou

comme la fleur, soit qu'il offre à sa mie les chants qui sont toute sa richesse, soit qu'il prie Dieu de prolonger les rêves des humains, puisque le paysan rêve que son champ se couvre d'épis, puisque le prisonnier rêve qu'il a sur sa tête la couronne du vainqueur, puisque le despote rêve qu'il fuit et que la terre s'entr'ouvre sous ses pas!

Les aventures de Gottfried Kinkel (1815-1882) ont peut-être plus fait pour sa renommée que ses poésies et que son poême d'*Othon l'archer*; mais ses poésies ont de la grâce, et *Othon*, malgré ses longueurs, plaît par la clarté du style et le charme des descriptions.

Les *Chants d'un veilleur de nuit cosmopolite* de Franz Dingelstedt (1814-1881) sont monotones, et il y a dans cette satire beaucoup de rhétorique. Toutefois le talent de Dingelstedt était très souple; il avait de l'élégance, de la vivacité, de l'énergie, de la pénétration. Ses nouvelles et ses romans offrent des traits intéressants, heureusement observés. On admire le premier acte de son drame des *Barneveldt*. Mais tout ce qu'il a fait n'est qu'ébauché, esquissé, indiqué. Il n'a rien mûri, rien porté à perfection. Le temps manquait, et le feu sacré. Cet homme d'esprit qui fut un homme du monde, et du grand monde, était trop ironique et trop blasé pour entreprendre et achever une belle œuvre.

Les néo-romantiques.

Pendant que les poètes politiques préparaient l'unité nationale, se formaient deux écoles, celle des néo-romantiques et celle de Munich, qui toutes deux avaient pour devise « l'art pour l'art ». Mais l'école de Munich était libérale, et l'un de ses principaux représentants, Geibel, souhaite dans un sonnet que l'Allemagne ait « un

homme seulement, un descendant des Nibelungen, qui réalise d'une main de fer ce qu'ont vainement tenté les feux de tirailleurs des poètes et l'omniscience des journalistes ». Le nouveau romantisme célèbre la foi, la pureté des croyances et chante sur le mode romantique la forêt, les fleurs, le moyen âge. Il compte dans ses rangs Strachwitz, Böttger, Redwitz, Roquette, Putlitz, Müller de Königswinter, Auguste Becker, Rodenberg; mais presque tous ont depuis suivi d'autres voies et leurs débuts seuls les rattachent à ce groupe.

Le comte Maurice de Strachwitz (1822-1847) s'est formé sur Platen; il a noblesse, éclat, harmonie; mais il est fumeux. Dans ses *Chants de réveil* (1842) il déplore la lâcheté de ses contemporains et demande des champs de bataille où déployer sa force. Puis, lorsque se produit la crise, il a peur et, en ses *Nouvelles Poésies* (1848), il se réfugie dans la légende. Ses derniers vers marquent pourtant un progrès sur les premiers : il a plus de précision et de vigueur.

Adolphe Böttger (1815-1870), pur, mais froid et compassé dans ses sonnets, a plus de couleur dans ses poèmes : *Hyacinthe et Liliade*, *La Havane*, *La fille de Caïn*

Oscar de Redwitz (1823-1891) n'eut qu'un mince talent. Mais son *Amaranthe* (1849) obtint un succès inouï. C'est un mélange de poésie et de polémique, d'effusions lyriques, de descriptions idylliques, de cris de guerre contre les incrédules : le héros, Walter, préfère la pieuse Amaranthe à l'impie Ghismonda! Un peu vague et vide, parfois emphatique, parfois enflammé, souvent harmonieux, voilà ce poème d'*Amaranthe*.

Otto Roquette (1824-1896) supplanta Redwitz. Son poème *Waldmeisters Brautfahrt*, qui parut deux ans après *Amaranthe*, eut un succès plus grand encore; c'est l'his-

toire du prince Waldmeister ou Aspérule qui réussit à conquérir la princesse Rebenblüte ou fleur de vigne. Ce qu'il publia par la suite, nouvelles, romans, drames, est supérieur à cette œuvre de jeunesse.

Gustave de Putlitz (1821-1890) fit en 1850 *Ce que se raconte la forêt.* Ses drames qui sont, il est vrai, dénués de vigueur, des nouvelles intéressantes, ses *Souvenirs de théâtre* lui valurent plus tard quelque réputation.

Müller de Königswinter (1816-1873) composa des comédies. Il appartient au néo-romantisme par des poèmes, *Reine de mai, Le prince Minnewin, Jean de Werth.* Le pays rhénan qu'il a chanté prononce son nom avec gratitude, et ce n'est pas sans raison qu'il intitulait son premier recueil de vers : *Mon cœur est sur le Rhin.*

Auguste Becker (1829-1891) composa l'un des meilleurs poèmes de cette époque, *Jung Friedel* (1854), et il a fait ultérieurement des nouvelles, des romans, comme le *Testament du rabbin*, qui plurent au public.

Jules Rodenberg est surtout connu parce qu'il a fondé l'excellente revue *Deutsche Rundschau*, qu'il dirige encore. Ses poésies (1853 et 1864), ses récits de voyages, ses romans, ses *Souvenirs de jeunesse* lui méritent un rang très distingué dans la littérature contemporaine.

Les Munichois.

Les Munichois sont ainsi nommés parce que la plupart ont fini par s'établir à Munich. Mais leur école fut fondée à Berlin où plusieurs d'entre eux appartenaient au *Tunnel* de la Sprée et fréquentaient la maison du critique Kugler. Ils ont des traits communs; ils vénèrent Platen, ils ont le culte de la beauté, ils mettent l'art au-dessus de tout.

De là leur amour pour l'Italie, leur érudition et cette science immodérée qui chez eux étouffe parfois la poésie. Ils ne visent guère qu'à la forme, et on leur a reproché de manquer d'originalité, de n'écrire que pour dames et fillettes, de n'être que des hommes d'esprit et des poètes de salon, d'ignorer de parti pris les conditions sociales de leur époque et les graves questions qu'elle cherchait à résoudre. Mais ils ont du goût et de la mesure, de la finesse et de l'élégance; de 1840 à 1880, ils furent en vogue et en faveur. Les principaux sont Geibel, Heyse, Schack, Grosse, Lingg, Greif et Leuthold.

Emmanuel Geibel (1815-1884) a composé des drames froids et corrects. Fut-il un vrai poête? S'il est pur, châtié, harmonieux, il n'a rien de très profond, de très personnel, et dans ses vers passe souvent un reflet des vers d'autrui. Pourtant, il a de la douceur et de la tendresse, de la noblesse et de la grandeur. De son premier recueil jusqu'au dernier, son talent n'a pas faibli; d'abord un peu mièvre, il est devenu plus ferme, plus mâle. On conçoit qu'il ait passé pour le prince des lyriques de son temps. Il sait prendre tous les tons, dire à la fois le mois de mai, où le cœur chante avec l'alouette, et la mort, le plus rapide des cavaliers, la mort qui galope par le monde et lance de tous côtés ses flèches sans jamais manquer le but. On conçoit aussi qu'il ait été surnommé le héraut de la pensée nationale. Il avait célébré Gudrun, la fière captive qui cache ses pleurs et qui jure qu'elle cessera de vivre, et non d'être fidèle. Il avait célébré Charlemagne sortant de sa crypte d'Aix-la-Chapelle pour bénir les vignes de la rive rhénane. Il avait, comme Rückert, célébré Frédéric Barberousse; mais dans la pièce de Rückert l'empereur dort encore; dans celle de Geibel, il s'éveille avec tous les siens; le

jour entre à flots dans le Kyffhäuser; l'aigle met en fuite les corbeaux, le tonnerre gronde, Barberousse paraît le casque en tête et la victoire dans la main, ses chevaliers brandissent leur épée, et les peuples s'inclinent devant le vieux César qui ressuscite le Saint-Empire. Il avait souhaité la fondation d'un haut et orgueilleux édifice où chacun aurait sa place, souhaité des princes qui laisseraient chacun parler librement. Ces vers annonçaient ceux de 1870 et de 1871, où la rhétorique de Geibel se déploie dans toute sa puissance, et en une sorte d'hymne qu'il composa, *Le 3 septembre 1870*, il chanta la joie des Allemands et leur reconnaissance envers Dieu, les cloches sonnant de clocher en clocher pour magnifier le Seigneur, le dragon précipité dans l'abîme, Paris tremblant, l'ennemi héréditaire rendant sa proie. Geibel était optimiste; il oublie les blessures de la vie pour ne se souvenir que de ses joies, et, selon lui, une heure de délices balance une année de douleurs. Une pensée religieuse anime fréquemment sa poésie. Il assure que c'est Dieu qui vainquit à Sedan et il prie celui devant qui se taisent les orages, d'arracher son cœur à la tempête des désirs. Dans la forêt où règne le silence de l'église, il sent un souffle de piété courir par tous ses sens. Il songe, s'il voit un oiseau émigrer vers le sud, que l'âme, elle aussi, a des ailes, et quand la terre reverdit après l'hiver, que l'homme après la mort jouira d'un printemps éternel. Geibel eut d'ailleurs des disciples, Gerok, Rittershaus, Sturm, Traeger qui firent de jolis vers et qu'on a nommé les poètes de la famille.

Paul Heyse (né à Berlin en 1830) a composé des vers pleins de grâce et d'éclat. Les personnages de ses drames n'ont pas le « sang théâtral ». Ses romans, habilement filés, semés de traits spirituels et de charmants détails,

renferment des contradictions et des invraisemblances. Mais il a fait des nouvelles — plus de cent — dont quelques-unes sont exquises. Il est le maître du genre. Il varie ses sujets, chacun d'eux offre une situation attachante qu'il met en relief, et, dans une langue légère, limpide, attrayante, il analyse avec une finesse merveilleuse les sentiments de ses héros. Peut-être parlent-ils trop comme parle Heyse, et non comme ils devraient parler selon leur humeur et leur état. Au cours de la narration l'écrivain abuse des réflexions, des raisonnements philosophiques. On sent qu'il veut résoudre un problème psychologique, révéler un côté inédit de la nature humaine. Il se plaît à rendre possibles les choses impossibles et le dénouement de sa fable ne résulte pas toujours du jeu des caractères. Mais il souffle la vie aux êtres qu'il tire de son imagination; il est le peintre de l'amour, et il proclame l'empire de la femme. F. U. R. I. A. *Femina universi regina in æternum*; ainsi s'intitule une de ses nouvelles.

Le comte Adolphe-Frédéric de Schack (1815-1894), moins poète qu'homme du monde, est plus connu par ses traductions et ses travaux sur l'Espagne que par ses propres vers où il imite Byron et Platen. S'il avait de la couleur, de l'élévation, de l'harmonie, des rimes rares, il manquait de force. Dans ses *Nuits d'Orient* où il y a de profonds aperçus, d'éclatantes descriptions et d'attachants épisodes, dans ses romances où il y a de l'humour et une fine satire, la langue, si noble soit-elle, s'allanguit et se traîne.

Jules Grosse (1828-1902) avait une puissante imagination, et si ses drames sont froids, si ses romans sont longs, ses poésies ont parfois la douceur du lied populaire, et sa *Godiva* qui rappelle les meilleures ballades de

Schiller, sa *Jeune fille de Capri* ont obtenu l'estime des délicats. Son épopée, le *Chant de Volkram*, en douze livres, retrace les aventures d'un personnage qui participe de 1848 à 1871 aux plus mémorables événements de l'histoire; l'œuvre a de la grandeur, mais trop d'étendue, et la langue, bien que souple et variée, admet trop de mots étrangers.

Hermann Lingg (1820-1905) a par instants de la gaucherie, mais souvent une vigoureuse brièveté, et il sait en quelques traits nets et fermes évoquer les souvenirs du passé, Salamine, le vieux chemin des Romains, la Vehme, la Peste Noire. Son poème en octaves sur l'*Invasion des barbares*, long, décousu, monotone, présente, à côté de beaux épisodes pleins de force et d'élan, des passages d'une grande sécheresse et il a eu tort de choisir des peuples, et non des hommes, pour héros.

Martin Greif (né à Spire en 1839) n'a pas l'heureuse concision de Lingg et les images entraînantes de Grosse. Il manque d'énergie, de chaleur. Et pourtant, c'est un lyrique original : il chante la nature et l'amour d'une façon simple et naïve, avec finesse, avec tendresse; s'il est fréquemment trivial ou affecté, il attrape de temps en temps le ton populaire, et sa poésie a quelque chose de sain et de pur et de doux qui ravit et rafraîchit l'âme.

Henri Leuthold, qui mourut fou (1827-1879), est autant l'élève des Français que de Geibel, et dans ses deux épopées, dans *Hannibal* où il s'inspire de la *Salammbô* de Flaubert, dans *Penthésilée*, surtout dans ses poésies lyriques il a trouvé de belle rimes et un rythme harmonieux : ses odes ont de la puissance, et ses sonnets une forme parfaite.

Écrivains de tous pays.

On groupera sous ce titre les écrivains qui n'ont pas trouvé place dans les cadres précédents, Annette de Droste-Hülshoff, Mosen, Guillaume Müller, Simrock, Jordan, Richard Wagner, Scheffel, Freytag, et, en les classant selon les genres, les dramatistes et les romanciers qui s'étaient produits avant 1870.

Après deux récits dont la scène est au Saint-Bernard et dans les monts de Bohême, Annette de Droste-Hülshoff (1798-1848) traita un sujet de l'histoire du pays de Münster, son pays natal, et prit pour héros Christian de Brunswick : de là cette *Bataille du Lœner Bruch* qui compte plus de deux mille vers et offre de beaux passages pleins de vigueur et d'une frappante vérité : le duc et son camp, Tilly et ses lieutenants, les fureurs des partis, le contraste entre de nobles amours et les excès d'une sauvage soldatesque. Annette a trop aimé les contes de revenants. Il faut blâmer ce que son expression a trop souvent de dur, même de défectueux et de languissant. Mais elle sait décrire le mystère des landes de Westphalie, les vapeurs légères qui flottent sur la bruyère comme des fantômes, la nappe des étangs et leurs plantes ramifiées à l'infini. Elle est originale, elle a de l'invention et de l'élan, beaucoup de sentiment et de grâce, beaucoup de passion et de pensée profonde.

Il y a de l'harmonie et de brillants détails, mais de la monotonie et de l'obscurité dans les deux poèmes de Jules Mosen (1803-1867), le *Chevalier Wahn* et *Ahasver*. Il y a de la force et de la flamme dans ses drames historiques. Ses vers lyriques lui valurent le surnom d'Uhland de la Saxe. On y trouve sincérité, chaleur et tendresse.

Il aime la nature et il chante l'étroit sentier qui serpente à travers les blés, le lac et son rêve bleu, la nymphe des bois dont le pâtre défaillant admire la beauté puissante et la voix merveilleuse. Ses ballades ont quelque chose de simple et d'émouvant : André Hofer qui tombe à Mantoue sur le rempart en disant adieu au Tyrol ; le trompette de la Katzbach qui ne veut mourir qu'après avoir sonné la victoire ; le tambour saxon qui, la nuit, à Namur, revient pleurer sur la patrie déchirée ; les dix derniers de ce 4e régiment qui ne combattait qu'à la baïonnette et qui ne put sauver la Pologne.

Les *Chants des Grecs* de Guillaume Müller (1794-1827) le disputent par l'enthousiasme, par l'ardeur superbe de l'accent à la poésie de 1813. Tantôt il célèbre Byron ou exhorte les Grecs à lutter jusqu'à leur dernier souffle et à compter sur eux seuls, non sur l'étranger ; tantôt il représente un vieillard qui regrette de ne pouvoir combattre ou de n'avoir pas un fils qui combatte à sa place ; tantôt il met en scène une Maïnotte qui envoie ses sept fils à la guerre sainte et menace d'accueillir à coups de pierres le lâche qui reviendra vaincu et sans blessure. Les lieds de Müller valent ses *Chants des Grecs*. Avec quelle sorte d'ivresse il annonce la fuite de l'hiver, le chant du rossignol qui sonne la charge, le retour du printemps entrant par les fenêtres et dans les cœurs ! Il n'est pas toujours vrai, par exemple lorsqu'il se fait postillon, pâtre ou meunier. Mais il a de la chaleur et le ton vif, le jet hardi du chant populaire. Il mourut trop tôt, à trente-deux ans.

Charles Simrock (1802-1876) a mis en allemand moderne les poèmes du moyen âge et c'est surtout par ses traductions que l'Allemagne a connu les anciennes épopées ; lui-même était poète, il chante les légendes du

Rhin, et de quelle façon vive, originale il décrit en cinq strophes, dans la pièce *An den Rhein*, l'attrait que le Rhin exerce sur les cœurs et le charme de ce beau fleuve qui fascine les étrangers et les fixe à jamais sur ses rives!

Guillaume Jordan (1819-1904) eut un succès aussi grand qu'immérité. Il crut éclipser le *Faust* par le *Démiurge* qui n'est qu'un poème didactique très ennuyeux et long. Il crut éclipser les *Nibelungen* par le poème allitéré des *Nibelunge* : c'était remplacer un géant par un marmouset; Jordan prête aux vieux héros d'emphatiques tirades sur la philosophie et la science!

Plus que Jordan et autant que Simrock, Richard Wagner (1813-1883) fit revivre les légendes du passé germanique. Quand ses livrets ne seraient que de la prose habilement rimée, cet homme génial sut unir la parole et la musique, et ses œuvres sont vraiment belles parce qu'elles sont à la fois allemandes et humaines.

Réaliste, épris du passé germanique comme des sapins de son pays badois, Joseph de Scheffel (1826-1886) a je ne sais quoi de plus énergique et de plus frais, de plus vert que la plupart des poètes de son temps. Il narre dans le *Trompette de Säckingen* (1854) l'histoire impossible d'un trompette à qui son génie musical vaut la main d'une noble demoiselle, et son style est aisé, rapide, relevé d'une pointe d'archaïsme; s'il imite en vers négligés et souvent rudes le mètre et la manière d'*Atta Troll*, il a de l'humour; il conte les choses d'une façon aimable et désinvolte; il saupoudre son récit de saillies plaisantes; il introduit dans son poème un chat philosophe, le matou Hiddigeigei, qui du haut de sa gouttière disserte sur ce monde avec une comique sagesse; il mêle aux pures amours de Werner et de Marguerite de piquants

tableaux de mœurs et de pittoresques descriptions de la Forêt Noire; ne disait-il pas que son *Trompette* était un enfant du Schwarzwald? Le roman historique d'*Ekkehard* (1857) respire le même sentiment de la nature et représente habilement, exactement un monde encore à demi barbare. Mais après *Ekkehard* et le *Trompette*, Scheffel décline. *Dame Aventure* (1863), où il parcourt avec les minnesinger les sites de l'Allemagne, n'a plus cette grâce moqueuse, cette verve joviale. Pourtant, Scheffel a été et il est encore le favori de la jeunesse allemande : par d'ironiques évocations du temps jadis, par de grotesques parodies, par un divertissant appareil d'érudition, les chansons qui composent le *Gaudeamus* (1868) sont bien faites pour exciter un gros rire retentissant et une gaîté colossale.

Gustave Freytag (1816-1895) réussit à la fois dans le théâtre et le roman. Si sa tragédie des *Fabiens* est d'un élève de Schiller, si ses premières comédies qui trahissent l'influence de Scribe et de la Jeune Allemagne, n'ont qu'un mérite scénique, sa pièce des *Journalistes* (1852) a de la gaîté, de l'humour, et la fraîcheur de la jeunesse; la raillerie est fine, douce; les personnages vivent, et le principal, Bolz, nous séduit comme il séduit Adélaïde, par sa verve moqueuse et sa grâce cavalière. Les romans de Freytag, *Doit et Avoir* (1855) et le *Manuscrit perdu* (1864) montrèrent aux Allemands ce que la vie de tous les jours recèle de poésie. *Doit et Avoir* est un ouvrage bien composé, plein de contrastes, quoique un peu long. Mais les commis et commerçants que l'auteur nous montre font-ils la force du peuple allemand? Freytag a, sans le vouloir, poétisé la noblesse plutôt que la bourgeoisie : Franz de Fink, hardi, aventureux, spirituel, et la vive, la sémillante Léonore de Rothsattel

inspirent plus d'intérêt que la sage Sabine et le bon Antoine; le héros, c'est Fink; il reste sur son domaine qui pour lui est l'Amérique et il y fonde une race de colons et de conquérants. Le *Manuscrit perdu* est le roman du professeur comme *Doit et Avoir* est le roman du marchand : toutefois les figures n'ont plus autant de relief; l'esprit, autant de naturel; la langue, autant de simplicité. Les *Tableaux du passé allemand* (1859-1867) honorent le goût et le sens historique de Freytag : il a su, dans ces cinq volumes, choisir et présenter les documents, dérouler de frappantes images de chaque siècle. Il entreprit de raconter dans les *Aïeux* (1872-1881) les destins d'une famille allemande à travers les âges; mais trop souvent l'histoire l'emporte sur le roman; la lassitude est venue; le cycle, commencé par des œuvres fortes et colorées, se termine par des récits froids, pâles, dépourvus de grandeur. Silésien et, comme il dit, enfant de la frontière, Allemand jusqu'à la moelle des os, Freytag eut toujours la passion de la patrie ; il représente dans ce qu'elle avait de sain et de robuste cette bourgeoisie qu'il a glorifiée et qui créa l'Empire.

Deux dramatistes, deux réalistes, Hebbel et Ludwig, n'eurent pas la même prise que Freytag sur leur génération. Mais ils ont gagné depuis. Ils poursuivaient avec une âpre ferveur la vérité, et leur réalisme fut, selon leur expression, un réalisme poétique.

Frédéric Hebbel (1813-1863) a fait des poésies lyriques où il y a de l'élévation, de la profondeur et même une tendresse d'accent. Ses épigrammes, vives et perçantes, rappellent souvent les *Xénies*. Son idylle en hexamètres, *La mère et l'enfant*, ne serait pas indigne d'un Gœthe ou d'un Mörike. Ses comédies sont de très

mince valeur. Ses tragédies le mettent hors de pair.

A vrai dire, peu de drames sont aussi subtils et aussi bizarres que *Judith* (1840). Béthulie assiégée offre un spectacle horrible. Holopherne est le plus ridicule des capitans et le plus insensé des bravaches. Quant à Judith, veuve et, à son grand déplaisir, vierge encore, elle aime et hait Holopherne; elle se laisse éblouir par ses fanfaronnades et ses airs de matamore; puis, confuse, humiliée de l'outrage, irritée que ce soudard dorme tranquille et souriant comme si de rien n'était, elle lui coupe la tête et, lorsqu'elle rentre à Béthulie, elle obtient des anciens de la ville qu'ils la tueront si Holopherne l'a rendue mère! Mais Hebbel a peint avec vigueur le peuple juif, ce peuple lâche et fanatique, redoutant le Dieu dans lequel il a foi et soupçonnant les prophètes qu'il exalte.

Geneviève (1843) est une tragédie en vers bien tournés; mais il n'y a pas d'action, et que de longueurs et de complications, que d'horreurs, que d'apparitions, que de personnages impossibles ou dénués de vie et d'intérêt : Geneviève passive, froide, résignée; Siegfried crédule et faible; des domestiques bassement coquins; une vieille sorcière scélérate; Golo finissant par haïr la comtesse et se crevant les yeux pour se punir!

Il y a dans *Hérode et Marianne* (1849-1850) une belle scène, celle des rois mages; mais l'œuvre est obscure, les personnages s'expriment avec une mesure qui contredit leur passion, et Hérode nous déconcerte par un mélange singulier de franchise et de dissimulation, de grandeur et de vilenie.

Agnès Bernauer, *Gygès* et *Marie-Madeleine* sont les meilleures pièces de Hebbel. On trouve dans *Agnès Bernauer* (1852) une langue simple et qui garde un heureux coloris du xve siècle, une allure rapide et nombre

de scènes remarquables : Albert déclarant son amour à « l'ange d'Augsbourg », le vieux duc déshéritant son fils mésallié, Agnès prisonnière et préférant la mort au couvent, Albert accourant pour venger la victime et relâchant le duc qui tombe entre ses mains. La raison d'Etat finit par l'emporter : Albert s'humilie, s'agenouille devant son père. Est-ce possible? Il se soumet trop vite et mieux valait qu'il périt au milieu de sa victoire et de la joie des représailles.

Gygès et sa bague (1856) offre des scènes saisissantes, des vers d'une belle et classique facture, un sujet original. Candaule veut que Gygès, son intime ami, contemple en secret Rhodope, la reine des femmes; il la possède comme la mer possède les perles et nul ne connaît sa richesse; il désire montrer son trésor. Mais la chaste et fière Rhodope, jusqu'alors soustraite au regard des hommes, sait que Gygès l'a vue. Elle se tient pour souillée, profanée. Quoi! Candaule a cédé son droit d'époux à un autre! Elle ordonne à Gygès de le tuer : Gygès obéit, il tue Candaule, il reçoit la couronne de Lydie, il mène Rhodope à l'autel, et, à cet instant, et puisqu'elle est dès lors purifiée, elle se frappe d'un poignard. On regrette que les personnages soient un peu froids. Tous, même Candaule, ont de l'élévation; ils ne parlent que d'honneur et de devoir; on leur voudrait plus de chaleur et de sang.

Marie-Madeleine n'a que trois actes. Mais c'est l'œuvre la plus vigoureuse et la plus belle de Hebbel, et une des œuvres maîtresses du théâtre allemand. Un artisan sur lequel le malheur frappe à coups pressés, le fils faussement accusé de vol, la mère mourant lorsqu'elle voit entrer les agents de la police dans son logis, la fille abandonnée par un séducteur et recourant au suicide,

tels sont les personnages, et tous, jusqu'aux sbires, sont vivants. Léonard est égoïste et naïf dans l'expression de son cruel égoïsme. Clara, faible et vaillante à la fois, cède à Léonard, puis lui avoue qu'elle ne l'aime pas, tout en lui promettant d'être son esclave et sa chose, si elle devient sa femme. Maître Antoine, loyal, rude, intraitable, trop fier de son honnêteté, détermine la catastrophe par son orgueil et sa vertueuse raideur. Il s'est moqué des sergents et à leur tour les sergents ne le ménagent pas. Il a tenu son fils de court, et son fils part pour l'Amérique. Il a juré qu'il se couperait la gorge si jamais on montrait sa fille au doigt, et Clara, qui se rappelle ce mot, se jette dans un puits. Ce drame sombre et noir où ne luit pas un rayon d'espoir, parut en 1844. Il inaugure le drame social et on louera toujours le ferme dessin des caractères, la marche rapide et logique de l'action, la langue qui chez Hebbel ne fut jamais plus serrée et plus forte, l'art qu'il déploie d'un bout à l'autre de la pièce. Quelle figure que celle de ce maître Antoine qui « ne pense qu'aux pharisiens qui secouent la tête et haussent les épaules, qu'aux langues de serpent qui sifflent derrière lui ! »

Les *Nibelungen* (1861) se composent d'un prologue, le *Siegfried corné*, et de deux tragédies en cinq actes, la *Mort de Siegfried* et la *Vengeance de Kriemhild*. Hebbel y met en relief deux personnages, Dietrich de Bern, le plus fort des hommes, qui, après Etzel, « traîne le monde sur son dos », et Hagen au teint pâle, aux yeux de loup, au sourire diabolique. Il fait de Brünhild une Walkyrie éternellement jeune qui doit, si les hommes ne triomphent pas d'elle, ignorer la mort, et qui serait la dernière des géantes comme Siegfried est le dernier des géants : de là, le charme que Siegfried exerce sur elle et, le crime

accompli, la douleur qu'elle éprouve, jetant une coupe de vin à la face de Gunther, gardant un sinistre silence et, lorsque Kriemhild est partie pour le pays des Huns, demeurant près de la tombe du mort. L'œuvre manque d'unité; elle n'est, principalement dans la troisième partie, qu'une suite de morceaux de bravoure; mais si Hebbel n'a pu maîtriser les difficultés du sujet, il a fortement marqué le contraste entre Siegfried et Hagen, et le caractère de sa Kriemhild, analysé avec minutie, est un des plus beaux caractères qu'il ait créés.

Ce qui gâte les pièces de Hebbel, c'est l'idée qu'il prétend y mettre. Il veut à tout prix que ses personnages représentent une idée. C'est ainsi, selon lui, que Judith et Holopherne personnifient le judaïsme et le paganisme ou les deux termes du dualisme qui partage l'humanité. Mais il a fait deux œuvres immortelles, *Gygès* et *Marie-Madeleine*.

Otto Ludwig (1813-1865), l'auteur du *Forestier* et des *Macchabées*, a critiqué très sévèrement Hebbel. Toutefois il vint après Hebbel, et il profita de lui : maître Antoine a servi de modèle au *Forestier* et les *Macchabées* dérivent de *Judith*. S'il a plus d'abondance, plus de chaleur et de verve, il n'a pas le même art de composer, la même force, la même profondeur. Il n'eut pas le même vouloir énergique : il n'a cessé de retoucher et de refondre ses pièces, de raffiner, de creuser, et, enfin, il s'est attaché désespérément à Shakespeare. Ses *Etudes* sur le tragique anglais contiennent des vues perçantes et des aperçus féconds; mais les *Journaux* de Hebbel sont une mine d'observations et de jugements sur toutes choses.

Il y a dans le *Forestier héréditaire* (1850) nombre d'invraisemblances. Que le riche M. Stein consente à

l'union de son fils Robert avec Marie, fille de son forestier Ulrich, soit. Qu'Ulrich offense M. Stein et reçoive son congé; que le mariage se rompe; que le forestier se refuse à partir et se croie maître du Düsterwald, soit. Mais que de sang répandu! Que de méprises singulières qui font penser au drame fataliste! N'est-il pas étrange qu'André, le fils du forestier, s'endorme dans l'auberge où se trouve le braconnier Lindenschmied; que le braconnier lui dérobe son arme; que ce même braconnier soit, comme André, l'ennemi mortel du chasseur Gottfried, et qu'après avoir tué Gottfried, il soit à son tour tué par Robert Stein; qu'André passe pour l'assassin de Gottfried et Robert Stein pour celui d'André; que le forestier, pensant frapper Robert Stein, atteigne sa propre fille? Tout cela, parce que le braconnier a volé le fusil d'André et parce que, lorsqu'il tombe sous la balle de Robert Stein, un témoin voit la bretelle jaune de l'arme briller dans le crépuscule! Mais le milieu est fidèlement rendu, on croit durant tout ce drame entendre le bruissement de la forêt, et les personnages, surtout le forestier Ulrich, rude, obstiné, têtu, sont des personnages en chair et en os.

La pièce des *Macchabées*, jouée en 1852, contient deux actions : l'intérêt se porte d'abord sur Judas, puis sur sa mère Lea. La haine de Lea pour sa bru n'est pas motivée. On ne conçoit pas que le frère de Judas, Eléazar, ce Flavius de l'Arminius juif, se range du côté des Syriens pour revenir au parti national et subir le martyre; que les Juifs abandonnent, parce que c'est le jour du sabbat, ce Judas qui les mena vingt fois à la victoire; que Judas, ainsi délaissé, n'ait qu'à courir à Jérusalem pour être acclamé et qu'après avoir de nouveau triomphé, après avoir appris le supplice de ses frères et la mort de sa

mère désespérée, il renonce à la vengeance. De belles scènes, il est vrai, comme la mort du vieux Matathias, l'héroïsme tranquille de Judas, les généreux emportements de Lea, le souffle de vaillance qui circule dans tout le drame, compensent ces défauts.

Ludwig était fait pour le roman plutôt que pour le théâtre. Deux de ses récits, *De Charybde en Scylla* et surtout la *Heiterethei* (1855), sont très louables, et ce dernier, bien qu'il renferme trop de personnages et d'incidents, est une idylle attachante : Ludwig y trace avec amour, et sans omettre aucun trait, une fidèle image de sa patrie thuringienne. *Entre ciel et terre* (1856) est sa meilleure production. Là encore, des épisodes inutiles. Mais que de scènes émouvantes : Apollonius levant sa lampe, et, sans le vouloir, éclairant son frère qui entaille la corde dans la grange et lui tend un piège mortel; Christiane se jetant avec un rire mêlé de larmes dans les bras d'Apollonius; les deux couvreurs se rencontrant sur le toit de l'église et Fritz tombant dans le vide lorsqu'il veut précipiter son rival! Une peinture délicate et parfois subtile des caractères, l'allure calme et grave du récit, une langue forte, nerveuse, entraînante rehaussent la valeur de l'œuvre.

Après Hebbel et Ludwig et jusqu'après la grande guerre, le théâtre offre peu de pièces notables : le *Narcisse* de Brachvogel (1857) invraisemblable, mais plein de morceaux à effet; les pièces de Gottschall qui ne manque ni de goût ni d'esprit; celles de Benedix et de ses élèves, Putlitz, Wichert et autres. La langue de Benedix est simple; il trouve des situations comiques qui donnent au dialogue assez de piquant et de vivacité; mais ses personnages n'ont pas de relief, et

qui reconnaît des paysans dans les deux héros du *Procès* ?

Le roman historique de ce temps-là subit l'influence de Walter Scott. Il eut de nombreux représentants : ce furent, outre Hauff, Spindler, auteur du *Bâtard* et du *Juif*, Willibald Alexis, König, Schücking.

Les œuvres d'Alexis (1798-1871, de son vrai nom Guillaume Häring) abondent en digressions, en épisodes inutiles, en réflexions superflues. Mais il raconte les grands événements de l'histoire du Brandebourg et sème ses récits de détails caractéristiques; il décrit la Marche, la stérilité de son terroir, ses lacs, ses forêts de sapins, la bruyère de ses clairières, la rudesse, l'orgueilleuse obstination, la froide et calme résolution de ses habitants.

Henri König (1790-1869) composa les *Clubistes de Mayence* où il y a de la couleur, et le *Carnaval du roi Jérôme* que gâtent des longueurs.

Levin Schücking (1814-1883) fit revivre les aspects et le passé de la Westphalie, son pays natal.

Le roman exotique fut cultivé par Sealsfield, Gerstäcker et Mügge.

On lit encore l'*Afraja* de Mügge (1854) et ses belles descriptions de la Norvège, « la véritable patrie des cascades ».

Frédéric Gerstäcker (1816-1872) excite l'attention et la tient en éveil jusqu'au bout.

Sealsfield (1793-1864, de son vrai nom Charles Postl), a plus de talent, plus de profondeur. Ses œuvres ne sont pas fortement composées et sa langue est trop mêlée de mots étrangers. Mais il retrace avec le sentiment le plus

vif et le plus vrai les scènes et les mœurs du Nouveau Monde, l'existence des squatters et les types d'aventuriers de toute race qu'il a rencontrés. Il rend l'impression que font les rives du Mississipi, la Prairie et l'immense ondoiement de ses herbes. Il peint l'Américain, pratique et ignorant, sensible et sec, simple et rusé, raide et souple.

Le roman social fut représenté par Frédéric Spielhagen (né en 1829). C'est un élève de Gutzkow, avec plus de tempérament, et il a les défauts de la Jeune Allemagne. L'action qu'il imagine est toujours compliquée et surchargée de figurants. Il vise à l'effet; il fait une trop grande part au hasard et tue trop aisément les personnages qui le gênent; il donne à ses héros toutes les qualités et, même s'ils sont démocrates, une distinction aristocratique; il est homme de parti. Mais il écrit avec vivacité, avec éclat, parfois avec humour; il sait peindre le décor de ses romans, Rügen et les côtes de Poméranie, les montagnes de Thuringe, la grande ville, les courants politiques et les orages populaires. Si certains des êtres qu'il a créés sont, comme il l'avoue, trop bons et trop nobles pour la vie, il marque les autres en traits vigoureux. On n'oublie pas, après avoir lu ses *Natures problématiques*, l'aimable Oswald Stein, qui tombe sur une barricade, comme après avoir lu *Dans les rangs*, ce Leo qui ressemble à Lassalle et qui a la même fin. Que de scènes saisissantes dans *Marteau et Enclume* et que de puissance en certains endroits de la *Tourmente* où Spielhagen associe deux tempêtes, celle qui se déchaîne sur les bords de la Baltique et celle qui ruine soudainement les agioteurs de Berlin! Ses dernières œuvres n'ont pas autant de mérites : dans *Qu'adviendra-t-il?* il assure

qu'une phase glorieuse de l'humanité va s'ouvrir; dans le *Nouveau Pharaon* il oppose l'idéalisme de 1848 au régime bismarckien qui n'engendre que des arrivistes et des esclaves.

Dans le roman de mœurs se produisent Hackländer, Storm, Raabe.

Hackländer (1816-1877) a décrit tous les mondes et surtout le monde militaire; il a de l'humour, et parfois de la grâce et une avenante mélancolie.

Théodore Storm (1817-1888) a dignement chanté dans ses vers le Schleswig-Holstein, sa terre natale. Il peint d'un doux pinceau les bruyères silencieuses, leurs basses maisons mi-ruinées, ces solitudes où pas un son, pas un bruit du dehors n'a encore pénétré, et les îles qui, au loin, sur les flots, apparaissent dans la brume comme des rêves, et Husum, sa patrie, Husum, la ville qui n'a ni forêt ni oiseaux, la ville où passe dans la nuit d'automne l'oie sauvage au cri dur, la ville que la mer entoure de son bruissement monotone, la ville grise sur qui pèse le brouillard, mais sur qui reposera toujours le charme souriant de la jeunesse. Il a fait des poésies patriotiques; mais il dit lui-même que s'il sait emboucher la trompette, il aime mieux se promener en rêvant au bord du ruisseau lorsque fleurissent les primevères et lorsque chantent les grives. La plupart de ses nouvelles ont la grâce intime et un peu mystérieuse de ses poésies lyriques. Dans les dernières il affecte le genre sombre et fantastique. Dans les autres il s'attache surtout à montrer qu'on doit se résigner, que toute faute est châtiée tôt ou tard, et, pour traiter ce motif de l'expiation ou du renoncement, il sait varier les situations. Une langue claire, ferme, très souple et très originale, une

vive sensibilité souvent assaisonnée d'un grain d'humour, l'amour de la nature, une tendre mélancolie, de la finesse, de la profondeur, tels sont les mérites de Storm.

Guillaume Raabe (né en 1831) rappelle Jean-Paul, non le Jean-Paul qui voulait s'élever au-dessus des brouillards de la vie, mais le Jean-Paul qui faisait son nid dans le sillon d'un jardinet. Ses héros habitent entre l'Elbe et le Weser des villettes éloignées ou des villages perdus, et ce sont des originaux des deux sexes, *Käuze und Käuzinnen*, petites gens, artisans, boutiquiers où savants, dont il retrace par le menu les joies et les douleurs, les ridicules et les singularités. Il sonde volontiers ces obscures existences pour y trouver de touchantes misères et de grands dévouements. C'est un ami du bon vieux temps, et il chante la poésie des antiques bicoques et des sombres ruelles comme celle des sentiers solitaires de la forêt. Mais s'il dessine des personnages vivants et réels, il tombe fréquemment dans la caricature et il a tort de nous proposer pour modèles les êtres têtus, capricieux, baroques qu'il nous présente. Son récit, enchevêtré d'arabesques, a l'allure désordonnée. Son style est souvent bizarre, tourmenté, embroussaillé, et la minutie des descriptions nuit à l'effet de l'ensemble. Une des figures les plus curieuses qu'il ait peintes, est celle de son *Pasteur qui a faim* : un pauvre et honnête candidat en théologie, après avoir longtemps souffert, finit par satisfaire la faim de son âme dans un hameau de pêcheurs où il vit avec celle qu'il aime. Raabe prêche ainsi la pitié, et comme Gœthe, comme Storm, la résignation.

A la même époque se développe le roman villageois. Il fut inauguré par un Suisse, Bitzius, dit Gotthelf (1797-1854). Il a peint de vrais paysans frustes et rèches. Par

malheur, il est long, traînant; il accompagne son récit de commentaires et d'explications; ses œuvres valent par les détails, non par l'ensemble; encore décrit-il trop souvent la réalité la plus basse et la plus crasse.

Berthold Auerbach éclipsa Bitzius (1812-1882). Les *Récits villageois de la Forêt-Noire,* qui parurent de 1843 à 1853, firent de lui l'auteur le plus populaire de l'Allemagne. Le public, fatigué des romans qui ne lui présentaient que des aristocrates blasés et des artistes présomptueux, accueillit avec enthousiasme ces tableaux de genre. On a nommé Auerbach un Tyrolien de salon. Mais il a de la bonhomie, de la naïveté; il a franchise et fraîcheur; il a dans sa langue, où il insère discrètement et avec grâce des mots et tournures du dialecte souabe, beaucoup d'agrément et de vivacité. S'il n'est pas vraiment paysannesque, s'il fait faire à ses héros un peu de toilette, s'il ne veut pas que leurs habits et leurs bottes portent des traces de fumier, s'il leur prête trop de tendresse et de sensibilité, il les a peints tels qu'ils sont, honnêtes, laborieux et économes, durs, orgueilleux, entêtés et querelleurs. La perle de ces contes rustiques est *Madame la Professeur*. Une villageoise épouse un peintre; mais cette naïve enfant de la nature ne peut s'acclimater dans la grande ville et se plier aux usages du monde : c'est l'alouette qui chante lorsqu'elle est libre et qui dans la cage se tait et s'attriste; elle regagne son village et rentre dans son élément. Les *Nouvelles Histoires villageoises* et les romans d'Auerbach sont inférieurs aux *Histoires villageoises*. Il y a dans les *Nouvelles Histoires villageoises* trop de sentimentalité, trop de réflexions et de sentences, et dans les romans — bien que le dialogue soit spirituel et le style, pur et soigné — trop peu d'éclat et de couleur, trop peu de cohésion, et, en revanche, trop de

morale et de philosophie, trop de personnages, et qui sont dépourvus de relief.

Les dialectes avaient eu déjà leurs poètes. Voss avait composé des idylles en son patois de Mecklenbourg, et Hebel, l'auteur des *Poésies alemanniques* (1803), employait le dialecte de l'Oberland badois et du Sundgau. Ce qui plaît dans Hebel, c'est qu'il anime et personnifie tout; c'est qu'il empaysanne la nature. Il montre le Samedi qui, fatigué, recru, tombe au sein de la nuit et le Dimanche qui frappe aux volets du Soleil et traverse le village sans faire de bruit pour ne réveiller personne. Il peint la rivière de son pays natal, la Wiese, qui sort pieds nus de sa chambrette de cristal et gagne alertement la plaine, franchit les digues, lance des cailloux par les prés, emporte des brassées d'herbe fauchée, pour se jeter enfin dans les bras du Rhin. Son *Ecrin*, en haut-allemand (1811), contient des leçons scientifiques et des historiettes parues auparavant dans l'almanach l'*Ami de la maison* : le récit est habilement filé; l'auteur ne dit rien d'inutile, il sait graduer les effets, concentrer l'intérêt sur le trait final et il prête aux paysans qu'il met en scène une humeur franche et joviale, la gaîté de leur pays vignoble et parfois une niaiserie très amusante.

Hebel devint classique, même dans le reste de l'Allemagne. On l'imita. Le Zurichois Usteri écrivit en son dialecte un poème du *Vicaire*; le Strasbourgeois Arnold, une comédie, le *Lundi de Pentecôte*, d'un accent si savoureux encore et si narquois; le Silésien Holtei, ses *Poésies silésiennes*, mais Holtei est plus connu par les refrains de ses vaudevilles et par ses romans.

Reuter et Groth firent pour la Basse-Allemagne ce

que Hebel avait fait pour l'Oberland badois ; ils emploient leur dialecte, le plat allemand.

Trois ouvrages en prose ont fondé la renommée de Fritz Reuter : *Au temps des Français* (1860) ; *Mon temps de forteresse* (1862) ; *Mon temps de fermier* (1863-1864). Il ignore l'art de composer ; mais il a de l'humour, une franche gaîté, une malicieuse bonhomie, un style pittoresque, et il a créé l'inspecteur Bräsig qui de sa vie n'a eu ni honte ni peur ; il voyait de ses yeux ses personnages, et si nettement qu'il pouvait, assurait-il, les saisir.

Si Reuter est romancier, Klaus Groth est poète. Hebel disait de lui qu'il était, après la mort d'Uhland, monté sur le trône lyrique, et il est en effet pour les Allemands du Nord ce qu'Uhland et Mörike sont pour les Souabes. Ses *Récits*, au nombre de neuf (1855-1859), ont toujours l'accent du terroir. Mais sa première œuvre, *Quickborn* ou *Source vive* (1852), malgré quelques emprunts à Burns, à Uhland et au chant populaire, est supérieure aux *Récits* ; elle contient des petits poèmes lyriques, des ballades, des idylles, des scènes humoristiques, des poésies enfantines, et tout cela, écrit sur un ton simple et aisé, fait revivre la Basse-Saxe, ses forêts et ses bruyères, ses marais, ses rivages et l'âme de son peuple.

De 1870 à 1885.

On a souvent dit que la guerre de 1870 n'eut pas sur la littérature une influence bienfaisante. Nombre de gens croyaient que l'âge d'or allait naître pour elle, et l'âge d'or ne parut pas. Bismarck personnifiait alors le génie national, et s'il fut un orateur vigoureux, puissant, fécond en images pittoresques et en comparaisons origina-

les, Bismarck ne s'est pas soucié des lettres allemandes.

Mais de 1870 à 1885 où éclata un nouveau *Sturm und Drang*, la décadence était-elle si profonde?

Certes, ce n'étaient pas de grands poètes que Grisebach qui, dans son *Nouveau Tanhäuser* et dans son *Tanhäuser à Rome*, imitait Byron et Heine; que Jules Wolf qui mettait en rimes les vieilles légendes et dissimulait, selon le mot de Heyse, sous le masque du temps jadis sa moderne nullité; que Baumbach qui jetait à pleines poignées ses chansons et chansonnettes d'étudiant. Pourtant, Grisebach écrit avec esprit, et Wolf, ainsi que Baumbach, ont parfois attrapé le ton du chant populaire. Geibel, Heyse, Greif, les Munichois versifiaient encore; avec eux versifiaient Scheffel, Storm, Fontane, Wildenbruch, Wilbrandt, les deux Suisses Keller et Meyer, et d'autres poètes de cette époque comme Dranmor et Frédéric Vischer, n'étaient pas méprisables.

Dranmor ou Ferdinand de Schmid (1823-1888) n'a rien de léger ni de gracieux; mais il souffre et il s'efforce, en vers d'une vigoureuse simplicité, de cacher sa souffrance; la poésie était, suivant lui, une douleur profonde doucement exprimée.

Frédéric Vischer (1807-1887), humoriste amer, esprit pénétrant, morose, bizarre, a fait une ingénieuse parodie du second *Faust*, un singulier et spirituel roman, *Encore un*, des études critiques d'un ton très personnel, et des vers, *Lyrische Gänge*, où se répandent sur tous les modes et d'une façon vive, piquante, âpre par instants et brutale ses idées sur les hommes et les choses.

Certes, il y eut à foison, durant cette période de 1870 à 1885, de médiocres romans, et l'égyptologue Ebers,

bien que lourd et diffus, eut la faveur du public parce qu'il était sentimental et instructif tout ensemble; il éclipsa Georges Taylor, Ernest Eckstein et Félix Dahn. Les livres de Stinde, *La famille Buchholz* et *Les Buchholz en Italie*, obtinrent un prodigieux succès, et, à vrai dire, la figure de Mme Wilhelmine est amusante de vérité. Mais Freytag, Heyse, Storm, Raabe, Spielhagen, Auerbach étaient encore sur la brèche, et la littérature allemande pouvait à bon droit se glorifier de ses romanciers, puisqu'elle avait, outre ces glorieux vétérans, Franzos, Frenzel, Hopfen, Hans Hoffmann, Rodolphe Lindau, Richard Voss, Fontane, les Suisses Keller et Meyer, le Styrien Rosegger, et deux femmes, Louise de François et Mme d'Ebner-Eschenbach.

Le Gallicien Charles-Émile Franzos (1848-1904) a trop souvent raconté des épisodes de la vie des Juifs dans la demi-Asie; mais nul n'a mieux rendu la poésie de ces contrées si proches de la frontière allemande et si étrangères à la civilisation de l'Occident.

Le Berlinois Charles Frenzel (né en 1827) a fait des romans un peu longs; mais il y a dans les premiers, *Watteau*, *Ganganelli*, *Sous l'âge d'or*, *La Pucelle*, de frappantes esquisses de la société du XVIIIe siècle, et *Dame Vénus* ainsi qu'*Après le premier amour* sont des tableaux de mœurs où l'auteur décrit passions et caractères avec finesse et en un style gracieux, spirituel, étincelant.

Hans Hopfen (1835-1904) publia des *Poésies* où l'on remarqua la ballade de la *Bataille de Sendlingen* et des vers émouvants sur la mort de sa femme. Ses romans sont nombreux, et plusieurs, les premiers en date, méritèrent le succès par l'accent aisé et cavalier de la narration; mais Hopfen n'a pas marqué ses figures en traits saillants, et la plupart ne vivent pas.

Le Stettinois Hans Hoffmann (né en 1848) a de grandes qualités : l'exactitude de l'observation, le choix des détails caractéristiques, une sensibilité délicate, mêlée à de l'humour, une langue précise et pure, et, qu'il place la scène sur les bords de la Baltique dans une petite ville de Poméranie, ou dans le Harz, ou sous le ciel bleu de Corfou, ses simples histoires ont toujours quelque chose de touchant et de saisissant.

Rodolphe Lindau (né en 1829) a couru le monde et il conte ses aventures avec ce sceptique réalisme que Gœthe recommande au voyageur; peu d'écrivains ont sa forte sobriété.

Inquiet, ardent, hâtif, composant drame sur drame et roman sur roman, traitant les sujets les plus divers avec une fébrile vélocité, fabriquant des œuvres chaudes, violentes, destinées à secouer le lecteur et à lui donner le frisson, et, malgré sa souplesse et sa vive intelligence, et bien qu'il mette de l'esprit et de la poésie dans tout ce qu'il fait, incapable de créer un caractère et quoi que ce soit de durable, parce qu'il est à la merci d'une fougueuse imagination, tel est Richard Voss (né en 1851).

Théodore Fontane (1819-1898) a célébré dans ses ballades les héros de la Prusse, ceux que le peuple appelle familièrement les vieux, Derfflinger, Dessau, Frédéric, Schwerin, Zieten. Il a décrit avec une exactitude pittoresque la Marche de Brandebourg, ses bois et ses lacs, ses villages et ses châteaux, l'espèce d'hommes qui l'habitent; il a joliment raconté ses traditions et ses légendes : il a rendu tout ce qu'elle a d'original. Il composa des romans historiques, et *Avant l'orage* offre un attachant tableau de la Prusse en 1812. Mais ses meilleurs romans sont les derniers, ceux où il reproduit les mœurs et le ton de la société contemporaine. S'il s'abandonne

à des digressions, s'il prête parfois à ses personnages des propos qui ne répondent pas à leur situation et à leur caractère, s'il fait trop d'allusions aux événements du jour, s'il ne met pas dans ses œuvres assez d'ordre et d'ensemble, il a su dessiner avec finesse des figures du monde berlinois, Stine, Lene et son lieutenant, Jenny Treibel. Aisé, gracieux, spirituel, piquant, ironique, aimant et prodiguant l'anecdote, incomplet pourtant, négligé, dépourvu de force et de profondeur, causeur plutôt que romancier, voilà Fontane.

Deux Suisses, deux Zurichois, Keller et Meyer, ainsi que le Styrien Rosegger, sont supérieurs au Prussien Fontane.

Gottfried Keller (1819-1890) a été poète lyrique. Par instants, son expression est lourde et maladroite; mais il a de la couleur, de la force, du mouvement, et, en vers nets et drus, il a célébré la Suisse, le Rhin à « l'haleine lente et fière », la joie de vivre et la vailiance de l'homme qui sait accepter l'idée de la mort. Son chant *A ma patrie* est le chant national des cantons allemands.

Son premier roman, *Henri le Vert* (1854), retrace sa propre jeunesse, l'éveil de son intelligence et de ses mauvais instincts, ses amours, ses déboires, ses études décousues. Il est touffu et désordonné; il foisonne de digressions, de scènes inutiles, de dissertations imprévues. Toutefois il offre des passages d'une admirable poésie, des analyses de la plus grande finesse et de la pénétration la plus aiguë, et une émotion mélancolique parcourt le récit d'un bout à l'autre.

Les nouvelles de Keller (1856 et 1874) sont sa principale œuvre. Il y en a dix dans les *Gens de Seldwyla*. Elles présentent une action capricieusement enchaînée,

des développements outrés, des réflexions inopportunes. Mais que d'humour et quelle intensité de vie! La plus touchante, *Roméo et Juliette au village*, valut à l'auteur le titre de « Shakespeare de la nouvelle »; elle mêle à un réalisme poignant une poésie naïve et l'attrait du fantastique. Si variées qu'elles soient, ces nouvelles ont leur unité, et ce qui fait cette unité, c'est la gent seldwyloise, paresseuse, médisante et niaise, c'est la petite ville de Seldwyla avec ses préjugés et ses idées mesquines, cette Seldwyla que les héros de Keller se hâtent de quitter dès qu'ils sont assagis.

Les *Sept Légendes* (1872) sont des légendes chrétiennes que Keller a revêtues d'un coloris profane et comme laïcisées. Les personnages ne sont plus des saints; ils aiment et désirent le monde; ils n'étouffent pas la flamme qui brûle dans leur cœur; ils font leur devoir d'hommes et la Vierge les patronne. Le ton est légèrement ironique, mais il n'a rien d'irrévérencieux, de sarcastique, et Keller a jeté dans ces contes de charmants détails.

Dans les *Nouvelles zurichoises* (1878) — dont les meilleures sont le *Bailli de Greifensee* et *Ursule* — il évoque les épisodes les plus saillants du passé de sa ville natale. Mais l'histoire n'est là qu'un décor et, comme dans les *Gens de Seldwyla*, il glorifie le bonheur d'une existence simple et modeste, active et probe. N'avait-il pas accepté la place de secrétaire cantonal et ne fut-il pas un excellent fonctionnaire qui donna deux cent mille signatures et rédigea deux cents volumes d'actes officiels?

L'*Epigramme* (1882) se compose également de nouvelles. Elles traitent cette piquante matière : que l'époux doit éduquer et ennoblir, doit comme séduire et recon-

quérir la femme qui lui est inférieure par la caste et la fortune, parce qu'elle ne l'a pas choisi librement.

La dernière œuvre de Keller, *Martin Salander* (1886), respire la mauvaise humeur et le pessimisme : il voyait sa chère Zurich emportée par un esprit de vertige, dévorée par la fièvre de la spéculation, et il désespérait de la démocratie.

Il avait quitté le pinceau pour la plume, et son grand mérite, c'est la faculté qu'il a de faire jaillir du sujet le plus ingrat une source de poésie, c'est son style aisé, ample, coloré, pittoresque, plein d'images saisissantes et de locutions savoureuses; il choisit et place et entoure si bien ses expressions que, fussent-elles les plus ordinaires du monde, elles prennent un air de nouveauté.

Conrad-Ferdinand Meyer (1825-1898) a fait de beaux vers. Il a chanté la Suisse et la « grande et silencieuse clarté » de ses glaciers. Tout lui est matière à poésie. Serré, saisissant, il ne dit que ce qu'il faut, n'emploie que très peu d'adjectifs, ne tire que du verbe la vigueur de ses vers.

C'est ainsi que dans sa première œuvre, *Les derniers jours de Hutten* (1871), il retrace en distiques iambiques la carrière de Hutten telle que le chevalier mourant se la remémore à Ufenau, ses regrets, sa résignation, sa certitude de vivre dans le souvenir des Allemands pour avoir osé lutter contre Rome.

Il excelle dans la ballade historique. Quelle simplicité tragique dans le *Page de Conradin*! Malade et resté en arrière, le page demande à un valet si son maître trône dans sa splendeur, et le valet répond que Conradin a souffert doucement le coup de la mort et trône consolé dans l'empire du ciel.

Mais, avant tout, Meyer est le maître de la nouvelle historique en prose. Il traite toujours un motif original et il donne à ses personnages une physionomie nette, précise et qui ne s'oublie plus. Presque tous vivent à des époques troublées et ils ont l'âme ardente, impétueuse, passionnée : Georges Jenatsch qui sacrifie à la liberté de la patrie et ses amis et son amante et l'honneur même; Thomas Becket qui joint à sa souplesse féminine une mâle ténacité et le roi Henri d'Angleterre qui ne sait se maîtriser; le moine Astorre que l'amour fascine et entraîne à la mort. Meyer connaît le cœur humain; il s'observait lui-même et il disait que dans tous les personnages de sa *Tentation de Pescaire* il y avait du Meyer. Il tient ses lecteurs en haleine et ils ne savent, lorsqu'ils lisent *Pescaire*, si le noble guerrier restera fidèle à l'empereur ou s'il écoutera les conseils de Victoria Colonna. Il ressuscite les mœurs du passé; il évoque dans le *Mariage du moine* la figure de Dante et déroule dans *Angela Borgia* de curieuses scènes de la Renaissance.

Souvent il lui arrive, non de parler en son nom, mais de faire narrer les événements par un témoin. C'est ainsi que Hans l'arbalétrier raconte au chanoine la querelle du roi Henri et de Becket. Mais, de la sorte, Meyer atténue l'horreur de certains épisodes; il met son opinion personnelle dans la bouche d'autrui, et le léger vernis d'antiquité qui couvre le récit semble plus naturel.

Meyer, enfin, attache un grand prix à la forme; il est préoccupé du nombre et de l'harmonie du style; il vise à la concision, et ses nouvelles ont un puissant relief. Pourtant, il n'a pas la sobre et nerveuse énergie de Mérimée et de Maupassant. On sent trop qu'il a poli et repoli son œuvre, qu'il lutte avec elle comme Jacob avec

l'ange, et les traces de l'effort sont visibles. Il a quelquefois de la recherche et il est, par instants, bref jusqu'à l'excès. D'ailleurs, il doit beaucoup aux Français et sa prose offre presque autant de gallicismes que d'helvétismes. La connaissance de notre langue lui montra combien l'allemand qu'il écrivait d'abord était gauche et lourd. « Si vous voulez, écrivait-il à une jeune poétesse, que votre expression soit forte et précise, traduisez-la en français, et voyez l'effet qu'elle produit. »

Pierre Rosegger (né en 1843) décrit les montagnes et les bois de la Styrie, son pays natal, et ses descriptions se distinguent par l'éclat du coloris et l'exactitude pittoresque du trait. Il a, dans nombre d'esquisses, retracé soit les impressions de son enfance, soit des épisodes de la vie rustique. Aussi viril que délicat, il a traité de grands sujets sociaux, dépeint le conflit de l'esprit moderne avec les traditions du passé, et s'il moralise et symbolise trop — ne dit-il pas qu'il aurait su prêcher et qu'il aurait fait un brave petit curé? — s'il ne réussit pas toujours à composer un ensemble, ses romans de longue haleine renferment des situations tragiques, des scènes émouvantes, des caractères nettement dessinés comme celui du curé Wieser qui aime jusqu'à en mourir ses paroissiens de Sainte-Marie dont il jure d'être le maître et l'ami. Bien qu'il ait subi l'influence de Stifter et celle d'Auerbach, il est original parce qu'il a mené la même existence que ses personnages, parce qu'il a respiré le même air; ainsi que les arbres de ses forêts, il s'attache par ses racines au sol styrien.

Deux femmes d'un remarquable talent, Louise de François et Marie d'Ebner-Eschenbach, l'une, plus

âpre, plus sévère, plus mâle, l'autre plus douce et plus tendre, appartiennent à cette période.

Louise de François (1817-1893) a fait un roman classique, *La dernière des Reckenbourg* (1871); en un style simple, ferme, vivant elle retrace dans le cadre d'une chronique de famille l'histoire de trois générations et montre qu'être juste c'est voir juste.

Elevée parmi les paysans de Moravie et dans le grand monde de Vienne, la comtesse Marie Dubsky, femme du baron Ebner d'Eschenbach (née en 1830) a représenté dans ses romans le peuple des campagnes et l'aristocratie : *Histoires de village et de château* est le titre d'une de ses œuvres. Mais elle a pareillement étudié la société bourgeoise. Elle aime et elle excelle à peindre les enfants, leur grâce, leur naïveté, leurs vices naissants, leur âme si docile à recevoir l'empreinte du mal comme du bien. Peut-être veut-elle trop instruire et édifier le lecteur. Son *Enfant de la commune* est un pauvre garçon qui devient honnête homme, quoiqu'il ait pour père un assassin qui subit le dernier supplice et pour mère une femme détenue dans une maison de correction. On lui reproche à tort de peindre tout en beau. Si Mme d'Ebner critique les pessimistes et ceux qui ne sont nés, suivant son expression, que pour blâmer et qui ne voient d'Achille que le talon, elle connaît les misères de l'humanité, et elle les déplore. Comme l'héroïne d'*Inexpiable*, elle désire soulager les souffrances d'autrui, et comme son maître d'école Haberecht, elle dirait volontiers qu'il ne faut remplir son assiette que s'il y a dans le voisinage aussi peu d'assiettes vides que possible. Elle s'élève contre l'indifférence, cette « mort intérieure » ; elle recommande la bonté et avoue qu'il faut, pour être toujours bon, avoir conquis la sagesse. Pitié, charité, bienfaisance, justice,

voilà ses sujets favoris. L'amour, « l'invincible puissance», lui paraît une des plus grandes raretés qui soient au monde; elle compterait sur ses doigts les héros de l'amour, et c'est pourquoi sans doute elle a su peindre dans *Inexpiable* le repentir de la comtesse Marie, mais non le coup de folie qui la jette dans les bras de Tessin. Elle écrit avec soin, avec scrupule. Sa langue est claire, aisée, calme, semblable à l'eau courante et limpide d'un ruisseau. Elle a de l'humour, humour fin, tout féminin, assaisonné d'une pointe d'exagération. Chacune de ses œuvres se tient, et dans chacune elle est réaliste et idéaliste à la fois; dans chacune elle représente la vérité, et, selon ses propres termes, la vérité purifiée au feu de son âme.

De même, c'est être injuste envers le théâtre de 1870 à 1885 que de le regarder comme absolument indigne d'attention. On dit d'ordinaire que la France vaincue sur les champs de bataille vainquit les Allemands dans le domaine de l'art, qu'elle leur imposa ses pièces, drames, comédies, opéras. Mais bien avant 1870, la France régnait déjà sur la scène allemande, et le théâtre classique, le théâtre de Schiller, de Gœthe, de Kleist, de Freytag et autres eut la vogue dans les années qui suivirent la guerre.

Le dramatiste le plus réputé de ce temps-là, Paul Lindau, rappelle les Français par l'allure et le ton : dialogue rapide, élégante conversation, traits spirituels, effets habilement calculés. Mais n'était-ce rien que de mettre dans la comédie allemande de la finesse, du goût et du tour?

Les rivaux de Lindau, Oscar Blumenthal, Kadelburg,

Gustave de Moser, Lubliner, L'Arronge, les deux frères Schönthan, sont, comme lui, superficiels : leur théâtre offre un mélange de la farce berlinoise et du drame d'Iffland ; mais ils ont de la verve, du brio, et Blumenthal joint à son adresse scénique une veine de malice et de piquante satire.

Enfin, il y avait alors trois dramatistes qui, à des titres différents, méritent considération et estime : l'Autrichien Anzengruber, le Prussien Wildenbruch, le Mecklenbourgeois Wilbrandt.

Louis Anzengruber (1839-1889) a été, sur les deux domaines du roman et du drame, un sain et vigoureux naturaliste. Dans ses histoires villageoises il étudie les âmes et les analyse avec une impitoyable pénétration. Ses drames ont des défauts ; ils tournent parfois au mélodrame et quelques personnages sont dessinés d'une main incertaine et hésitante. Mais il a décrit dans leur vérité les mœurs viennoises, ses paysans donnent l'illusion de vrais paysans et il fut assez avisé pour atténuer le dialecte qu'il leur fait parler et le rendre intelligible à tout Allemand. Sa première pièce, *Le curé de Kirchfeld* (1870), est une pièce de parti ; le curé qui porte le nom expressif de Hell défend le vieux catholicisme contre l'ultramontanisme. Les *Kreuzelschreiber* ou ceux qui écrivent avec une croix (1872) rappellent *Lysistrata* ; ils ont envoyé à leur curé une adresse de félicitations et l'évêque leur inflige une pénitence : un pèlerinage à Rome ; mais leurs femmes s'opposent au voyage. Deux autres pièces, le *Paysan parjure* (1871) et le *Remords* (1874), traitent le même sujet, l'une tragiquement, l'autre gaîment : le paysan parjure qui s'enfonce dans le crime tient tête au destin avec une admirable obstination ; le héros du *Remords* revoit son amante de jadis

qu'il croyait tombée dans la misère et le désespoir, heureuse, regorgeant de santé et mère de douze enfants. Le *Double Suicide* (1875), pièce aimable, amusante, repose sur une équivoque : deux amants écrivent à leurs parents, qui refusent de les marier, qu'ils vont sur la rivière se réunir à jamais; on les cherche avec anxiété; on les retrouve vivants et fort satisfaits. La *Ferme sans fermier* (1877) a pour personnage principal une jeune fille active, sensée, qui mène la maison et qui vit entre l'instituteur et le curé toujours prêts à se chamailler; elle aime un gars de sa ferme et le prendrait volontiers pour mari; mais il a séduit une servante et l'a rendue mère; il s'éloigne, et l'héroïne adopte l'enfant. Le *Quatrième Commandement* (1877) est la pièce la plus saisissante d'Anzengruber. Non que l'idée soit absolument claire et juste. Parce que, sur l'ordre de son père, Hedwige Hutterer renonce à son maître de piano pour épouser un riche libertin, parce que les deux Schalanter sont mal élevés par leurs parents, parce que la fille devient une gourgandine et que le fils tue son sergent-major, faut-il ne plus pratiquer le commandement : *Père et mère honoreras*? Mais l'auteur a su peindre la vie des Viennois, leur légèreté d'esprit, leur goût du plaisir, et les Schalanter sont d'une vérité frappante. Anzengruber a transformé la pièce populaire viennoise : plus de musique, plus d'allégorie, plus de féerie, plus rien de banal et d'invraisemblable; c'est une œuvre qui traite de hautes questions, qui présente une action et des caractères. Il eut une influence réelle sur le drame allemand : le dialecte, le costume, les paysans, le village entier jouant un rôle, des scènes purement descriptives, les tics des personnages et leurs mots favoris, le détail de leur physique, que de choses lui emprunteront les naturalistes!

Ernest de Wildenbruch (1845-1909) est poète. Il a débuté par deux tableaux de batailles, *Vionville* et *Sedan*, qu'on a ridiculement qualifiés d'épopées. Ses ballades plaisent par leur mouvement et par ce qu'elles ont de mystérieux et de sombre. Ses nouvelles et ses romans ont quelque chose de rapide, d'entraînant, et lorsqu'il représente des enfants ou des adolescents, il entre dans les replis de leur âme. Il n'a pas, comme dramatiste, réalisé les espérances qu'il avait fait concevoir, et à quoi bon énumérer, apprécier toutes ses pièces? Il a de l'imagination, de l'enthousiasme, de l'éloquence, un chaud patriotisme, et sa langue a, par suite, de l'éclat et de la force; il sait trouver des sujets tragiques et détacher ses personnages sur un fond historique; il sait peindre l'esprit et le caractère d'une époque; il sait manier et mouvoir des masses; il fut longtemps le seul qui tînt haut et ferme le drapeau de Schiller. Mais il a trop souvent le style emphatique et pompeux; il est gauche, étourdi; il commence toujours bien et finit toujours mal; il accumule les invraisemblances, et ses héros ont beau s'échauffer, s'exalter; malgré leurs grands gestes et leurs grands mots, on les oublie dès qu'on ne les voit plus.

Adolphe Wilbrandt (né en 1837 à Rostock), poète, romancier, dramatiste, très souple et très fécond, a fait de bons romans, des comédies spirituelles et gracieuses, des drames qui ne manquent pas de mouvement et de chaleur, voire de couleur. Il écrit avec soin, avec correction; c'est un auteur ingénieux, un peintre de jolis détails. Mais on remarque trop qu'il cherche et qu'il lutte; il raffine, il subtilise; la pensée gâte chez lui le sentiment. Son *Maître de Palmyre* (1889), qui se distingue par une langue harmonieuse, par la profondeur

de l'idée, par la variété des scènes, est moins un drame qu'un poème lyrique. Sa *Kriemhild* (1877), où il a retranché tout le merveilleux, a des mérites, une belle brièveté, la clarté de l'action et des personnages vivants.

De 1885 à nos jours.

Telle était la littérature avant 1885. Les jeunes gens d'alors la regardaient comme frappée de décadence. A les entendre, nul n'avait depuis la guerre rien produit d'imposant, nul n'avait mis le feu aux cervelles. Tout ce que le nouvel empire comptait de talents réels était ignoré, oublié, rabaissé. On nommait Freytag un bourgeois, Reuter un Dickens de village, Raabe un peintre de vieilles bicoques, Storm un miniaturiste affecté, Keller une gloire de clocher, Scheffel un archéologue, Heyse un aristocrate.

Les étrangers, Zola, Tourgueniev, Tolstoï, Dostoievsky, Björnson, Ibsen furent donc à la mode. On trouvait chez eux quelque chose d'original et de personnel, l'intensité de la vie, des scènes hardies, vigoureuses, brutales, des êtres de chair et de sang, des caractères saisissants, la peinture poignante d'un milieu social, une large et franche allure, et un récit, une fable qui, tout en donnant une forte impression de réalisme intime, prouvait, exprimait une vérité morale.

De là une révolution littéraire qui prit le nom de *la toute jeune Allemagne*. Elle opposait à l'antique le moderne, à l'*Antike* la *Moderne*. En 1882 les deux frères Henri et Jules Hart publiaient leurs *Passes d'armes critiques*. Ils attaquaient avec fougue les auteurs du temps, Paul Lindau, Lubliner, L'Arronge, Spielhagen, etc. ; ils déclaraient que la littérature allemande n'existait pas et

que quelques épis dressés au milieu de l'ivraie ne font pas un champ de blé, qu'il fallait réagir contre la médiocrité régnante et revenir au jeune Gœthe. Ils ne prétendaient pas au rôle de coryphées ; ils défrichaient le sol ; d'autres, disaient-ils, le cultiveraient. Pourtant, ils essayèrent de cultiver le sol, et si le *Chant de l'humanité* de Henri Hart est une épopée manquée, il y a de beaux passages dans le *Triomphe de la vie* et le *Nouveau Dieu* de Jules Hart. Des revues, des clubs se fondèrent pour défendre les principes de la « Moderne » et en 1889 Jean Schlaf et Arno Holz lancèrent *Papa Hamlet*.

L'ouvrage contenait trois petits récits, *Papa Hamlet*, *Première Classe* et *Une mort*. Schlaf et Holz l'attribuaient à un Norvégien, du nom de Holmsen, et cet Holmsen pratiquait le « réalisme conséquent ». Les personnages bégaient, balbutient, soufflent ; pas un de leurs gestes et de leurs mouvements qui ne soit exprimé, fût-ce par un simple son ; le bruit de l'eau qui, par un temps de dégel, tombe dans la gouttière, est ainsi reproduit : tipp... tipp.

Il fallait appliquer au drame le « réalisme conséquent ». Schlaf et Holz firent représenter au Théâtre Libre à Berlin, en 1890, la *Famille Selicke*. La pièce échoua ; les auteurs ont copié trop servilement la réalité ; s'ils ont évité le « style de papier », ils n'ont pas de style du tout : chacun parle, gesticule à sa façon ; pas d'action ; une tranche de vie telle quelle.

Schlaf et Holz furent éclipsés par un de leurs disciples, par Gerhart Hauptmann, qui reconnut hautement l'influence décisive que *Papa Hamlet* avait exercée sur lui. La première pièce de Hauptmann, *Avant le lever du soleil*, jouée le 20 octobre 1889 au Théâtre Libre de Berlin, fut un orageux triomphe. Une deuxième pièce de Hauptmann,

la *Fête de la Paix,* parut en 1890, une troisième, *Ames solitaires*, en 1891, une quatrième, les *Tisserands*, en 1892. Le Théâtre Libre termine alors son existence; les « naturalistes » avaient vaincu.

Ils oubliaient que l'art n'est pas la réalité, et que l'art ne repose que sur des conventions. Plus de vers dans le drame, disaient-ils, puisqu'on ne parle pas en vers dans la vie privée, plus de décors, plus de ciel peint, plus d'arbres peints; un drame ne pouvait se passer que dans une chambre, et dans cette chambre il fallait un lit; plus de tirades, plus de grands discours; on devait laisser aux gens les petites négligences qui leur sont familières, leurs mots de prédilection, leurs tics. Pas d'imagination; l'observation suffisait, et des épisodes inutiles à l'action, mais propres à donner l'illusion du réel, étaient indispensables.

Le naturalisme régna durant quelques années. Il entraîna tous les esprits. Wildenbruch sacrifia au goût nouveau. Fontane déclara que dans de pareilles crises l'originalité doit avoir passagèrement les mêmes droits et privilèges que le beau, et les naturalistes applaudirent Fontane, assurèrent qu'il usait de leurs procédés. Ils affirmèrent que l'*Honneur* de Sudermann était une pièce naturaliste ou du moins une pièce réaliste.

Mais le réalisme de Sudermann n'était pas le réalisme « conséquent », intransigeant de Hauptmann; c'était un réalisme atténué, truqué, superficiel. Bientôt le naturalisme déclina. Ses excès mêmes le perdirent. S'il présentait des images très crues, très noires du monde contemporain, n'était-ce pas pour forcer l'attention? Ses plus fervents adeptes l'abandonnèrent, et Hauptmann, dans son désir d'attraper le succès, employa d'autres moyens que ceux du naturalisme. On revint au vers;

on observa l'unité de temps et de lieu; on traita des sujets antiques; on fit des pièces romantiques, et ceux qui coquetaient naguère avec la « Moderne », soudain, comme s'ils voulaient secouer la lourde servitude de la réalité, s'élancèrent d'un vol libre dans les régions supérieures de la fantaisie; la légende et l'histoire envahirent la scène; les pièces françaises reconquirent leur empire, et derechef Paris fournit Berlin et Vienne d'esprit et de gaîté.

Le naturalisme avait toutefois apporté du nouveau; on apprit à « faire vrai », à mettre plus de réalité dans la peinture des personnages, à nuancer le langage, à rendre la *Stimmung* ou la sensation de l'atmosphère morale, bref à peindre le milieu et à creuser les sujets; le théâtre allemand avait proclamé son indépendance et par la variété, par la hardiesse de ses efforts, égalé le théâtre des autres nations.

Poètes contemporains.

En même temps que le naturalisme, s'était produit le symbolisme. Un groupe de « jeunes » avait renié Zola et juré par Huysmans. D'autres s'étaient faits impressionnistes; ils regardaient le récit comme du reportage et ils ne voulaient mettre en vers que des impressions, des « reflets de l'âme ». Mais le symbolisme et l'impressionnisme, pas plus que le naturalisme, ne durèrent.

Richard Dehmel est à la tête des symbolistes. Il sait souvent par des moyens très simples évoquer une vision intense. Il a chanté l'amour en vers ardents, et qui ne connaît la *Prière de nuit d'une fiancée*? Il a tracé de petits tableaux saisissants, comme celui de la ville silencieuse. Mais il offre bien des négligences, des bizarre-

ries, des obscurités, et, par instants, il tombe dans une sécheresse prosaïque.

Stephan George, qui fut un des chefs de l'impressionnisme, réussit à rendre une impression par le choix des sons et la combinaison des rimes; c'est un artiste, et il écrit purement; mais il aime à prendre un ton d'oracle et fréquemment ses vers, dans leur harmonie et leur solennité, n'ont pas l'ombre de sens commun.

A George se rattachent Dauthendey, qui se plaît à condenser ses émotions en strophes aux rimes raffinées, et Mombert, qui trouve parfois, pour chanter la nature et surtout la mer, de profonds et mystérieux accents.

Une figure intéressante est celle de Hermann Conradi, qui se tua et qui peut passer pour le type de la bohème littéraire des années 1880-1890 : brutal, fanfaron de vices, affichant une prédilection de mauvais goût pour les oubliés et les dédaignés de la littérature, il avait du talent; certaines de ses pièces prendront place dans les anthologies et son roman *Adam Mensch* offre une remarquable analyse de l'âme d'un « moderne ».

D'autres poètes, qu'ils aient, ou non, appartenu au naturalisme, méritent une très honorable mention : Avenarius, Blüthgen, les deux Busse, Evers, Falke, Henckell, Jacobowski, Lienhart, Löwenberg, Möser, Münchhausen, Salus, Schönaich-Carolath, Seidel, Vierordt.

Ferdinand Avenarius a quelque chose de Storm, et il exprime souvent dans ses vers un sentiment vrai et profond.

Blüthgen a surtout chanté, non sans charme, les joies de l'enfance.

Charles Busse, comme son frère Busse-Palma, est clair, aisé, harmonieux.

Evers a trop de goût pour les symboles; mais il a des

accents mélancoliques ou passionnés qui pénètrent.

Falke est un idéaliste et il a la forme pure, belle, originale. Il prend tous les tons; mais il a peut-être plus de douceur et de délicatesse que d'énergie et d'élan; il crie parfois et il se plaint, mais le plus souvent il touche légèrement les cordes de la lyre; *leis* est un de ses mots favoris, et il aime à songer, à faire des rêves dorés, à évoquer les jours où il fut heureux, où son âme avait des ailes.

Les drames de Fitger sont médiocres. Le poète lyrique l'emporte en lui sur l'homme de théâtre; il a une vive imagination et, pour parler comme lui, une flamme de cœur qui ne pâlit pas; il sait trouver le ton du *Volkslied*.

Henckell se mêle à la lutte des partis; il est le « hussard rouge de l'humanité ». Il fait mieux d'être le « ménestrel au tendre myrte » : il a dans nombre de lieds une grâce simple, une passion sincère, et il sent et rend à merveille le silencieux attrait de la nuit étoilée.

Jacobowski était juif et, en vers touchants, il ne demande à l'Allemagne que de l'amour. Il a plus de mollesse que de vigueur; mais il maniait en maître la rime et le rythme. C'est dans une langue d'une noble simplicité qu'il a dit ses luttes et ses désillusions.

Löwenberg est juif, comme Jacobowski, et il ne renie pas son origine; il unit à la fermeté du style une vive sensibilité et il a su décrire la campagne, les épis menacés par la faux de demain, la moisson qui vide le village et les enfants qui joignent les mains devant le soleil du soir.

L'Alsacien Lienhard s'est vainement essayé dans le drame. Dans ses vers, il reproche avec colère à ses compatriotes leur cœur welche et dénaturé. Mais il a chanté la terre d'Alsace et le cor qui sonne au fond de

la forêt des Vosges; une forte saveur du pays natal est répandue dans son œuvre.

Albert Möser (1835-1900) est simple et doux, doux comme le ruisseau qu'il entend murmurer dans la nuit; mais il trouve un vigoureux accent pour saluer les chevaux qui reviennent seuls des champs de Mars-la-Tour où gisent leurs cavaliers victorieux.

Le baron Börries de Münchhausen a le ton viril et martial.

Salus a de la finesse, de l'élégance, et on lui reconnaîtra le droit de se mêler, comme il dit, parmi les artistes; il est médecin à Prague, et l'Autriche actuelle compte, outre lui, d'autres lyriques distingués : Adler, Claar, Donath, Hango.

Le prince Émile de Schönaich-Carolath a par instants le ton d'un blasé et il affecte la mélancolie. Mais c'est un vrai poète. Il a de l'éclat, de la passion, de l'originalité; il a rapporté de ses voyages sur les routes de la vie un copieux butin de sentiments et d'images; dans ses recueils de vers, dans ses chants *A l'amie perdue*, dans le *Sphinx*, dans la *Mort de don Juan*, il déploie des qualités différentes de force et de grâce, d'élévation et de tendresse.

Seidel est un aimable humoriste, un satirique ingénieux, un conteur inventif, parfois exquis, et, notamment dans ses *Carillons*, il chante en une très belle forme les roses, les oiseaux, le soleil; au milieu du Berlin tumultueux il entend le sifflement du merle et le son des cloches.

Vierordt décrit en un style pur et presque classique son bonheur domestique, les sites de l'Italie et de la Grèce, les espaces célestes.

Mais le plus grand des poètes allemands à l'heure

actuelle, c'est Detlev de Liliencron (né à Kiel en 1844). Il a souvent l'allure cavalière et arrogante, le ton leste et grivois, les airs fringants d'un homme à bonnes fortunes; il se moque des convenances; il n'éprouve que mépris et que haine pour le bourgeois et le pharisien; il a du laisser-aller, de la bizarrerie, du mauvais goût; par intervalles, son style est si simple qu'il devient trivial; il abuse tantôt des longs mots composés, tantôt des petites phrases courtes et hachées. Mais il est né poète lyrique et dans sa prose même court une veine de lyrisme : que de tableaux saisissants dans ses *Chevauchées d'un aide de camp*! Et, dans ses vers, quelle jolie description de son Holstein, de ses pâturages coupés de fossés, de ses forêts qui se baignent dans la mer, de ses bruyères fouettées par les verges de l'orage! Il trouve souvent des accents d'une véritable émotion, soit qu'il regrette la patrie absente et qu'il souhaite d'entendre encore au pays natal le bruit de la faux dans les prés ou celui de ses pas qui froissent les feuilles sèches à travers les bois; soit qu'il rentre au foyer et qu'il voie, l'âme palpitante, les soldats monter la garde, les filles rire bras dessus bras dessous, et les enfants sortir de l'école en criant avec joie dans sa langue; soit qu'il célèbre l'étroit sentier où, durant un été, entre un champ de seigle et des haies, se cacha son amour; soit qu'il demande qu'une main belle et fidèle se pose sur son cœur lorsqu'il quittera cette terre. Il a de la verve, une âpre énergie, une sincérité poignante. Que d'images poétiques dans ses chants de guerre : le soldat mourant qui revoit son village en un rêve suprême; l'ami qui tombe et qui rougit la neige de son sang et qu'il appelle, qu'il secoue en vain; le bivouac et le cri lointain des avant-postes qui pénètre sous la tente où il sommeille et songe, la

bataille et ses nuées de boulets, le drapeau tourbillonnant dans la fumée, et les vainqueurs baisant l'étrier de leur roi! Il a, dans le poème de *Poggfred*, poème bigarré, comme il dit, et qui manque d'ensemble, jeté pêle-mêle ses impressions, ses fantaisies, ses souvenirs de toute espèce, les saillies de son imagination vagabonde et, avec une verve inépuisable, avec une incroyable richesse de rythmes et de rimes, exprimé « l'énigme indéchiffrable de l'existence ». C'est un gentilhomme et il fut officier. Ses héros sont, non des petites gens, mais des gentilshommes, des officiers, ou plutôt son héros, c'est lui-même, c'est Liliencron, et on se le représente volontiers tel qu'il se décrit dans une pièce de vers, trottant par une superbe nuit d'été où s'épandent les parfums des fleurs, cueillant au passage une feuille verte qu'il attache au chapeau, caressant son vieux cheval de Mecklenbourg et lui chantant un air, oubliant de la sorte le monde entier.

Les romanciers.

Les romanciers naturalistes, ne pensant qu'à copier servilement le réel et qu'à reproduire tous les détails, grands et petits, ne composèrent que des œuvres longues, traînantes, superficielles, et beaucoup, de parti pris, n'ont peint que des laideurs et des vices; aucun ne fit une belle œuvre : la forme ou l'ordonnance manquait, et souvent l'une et l'autre.

Il faut pourtant citer quelques-uns d'entre eux : Alberti qui n'a ni finesse ni profondeur; Bleibtreu qui n'eut que des saillies et qui brosse aujourd'hui des tableaux de guerre; Michel-Georges Conrad qui n'a fait que des esquisses sans suite ni liaison; Heiberg, Kretzer, Tovote.

Heiberg a retracé, non sans art, dans le *Pharmacien Henri*, le destin d'une jeune femme que son mari torture et pousse à la mort.

Les Déchus de Kretzer exposent les misères d'une caserne locative, et son *Maître Timpe* représente avec vigueur et vérité le combat des grandes fabriques contre les petits métiers.

Tovote a trompé les espérances qu'il avait données.

Mais Fontane, Rosegger, Wildenbruch, Wilbrandt, Mme d'Ebner ne cessaient pas d'écrire.

Sudermann publiait des romans.

Jensen, déplorablement fécond, diffus, enclin au fantastique, avait, par instants, de la finesse et de la grâce.

Deux romanciers de Dresde, deux gentilshommes, Ompteda et Polenz, trouvaient des milliers de lecteurs. Ompteda manque souvent de goût, mais *Eysen* et *Herzeloïde* sont des œuvres attachantes ; Polenz avait plus de forme, plus de variété.

Jörn Uhl (1901) et *Hilligenlei* (1906) de Frenssen, eurent un succès prodigieux : la langue est pure, naturelle, et Frenssen a tracé d'émouvants tableaux, comme celui de la bataille de Gravelotte. Mais il a été pasteur, et dans ses romans il prêche encore : des longueurs, des redites, pas d'unité d'action, des personnages qui ne sont pas visibles et palpables.

Le Suisse Walter Siegfried a du talent, et un talent qui grandit : dans *Tino Moralt*, dans l'*Étrangère* il joint à la finesse de l'observation un style énergique et simple.

Un compatriote de Siegfried, Ernest Zahn — qui tient le buffet de la gare à Göschenen — est assez inégal; mais, dans une langue claire et robuste, il a décrit la nature alpestre, la vie du village suisse, le rude et gros-

sier paysan alaman, lent et laconique, à la fois inconstant et obstiné.

L'Autrichien Ferdinand de Saar a fait des drames, des poésies lyriques, et en très bons hexamètres, un *Hermann et Dorothée* autrichien (l'Allemand Hermann épouse une Dorothée tchèque). Dans ses romans et surtout dans ses nouvelles il a de la simplicité, de l'humour, et il narre ses « histoires » avec le doux et mélancolique sourire de l'homme qui comprend les faiblesses humaines.

Les femmes ont brillé et brillent encore dans le roman.

Ida Boy-Ed sait tracer des caractères et décrire les choses avec vivacité.

Hélène Böhlau est tombée dans le symbolisme; elle fait de la femme un ange et de l'homme un lâche coquin; elle a néanmoins de la force et de la pénétration.

Ilse Frapan, morte naguère, avait, selon sa propre expression, saisi la réalité avec application, avec ténacité, avec ferveur, *mit Andacht*.

Eugénie delle Grazie a quelque chose de mâle, parfois de prétentieux et de confus; mais elle répand à pleines poignées les comparaisons et les images.

Ricarda Huch, spirituelle, originale, unit à la sagacité de l'observation l'éclat de la diction et à travers le sain réalisme de ses récits circule un souffle de ce romantisme dont elle a raconté l'histoire. Son meilleur roman est *Ursleu* (1893); elle y déploie tout ce que son talent a de finesse et de fermeté. La *Lutte pour Rome* (1908) présente trop de personnages et il y a trop de retours sur le passé; mais l'action est dramatique et Garibaldi nous apparaît dans son plus beau moment avec éclat et relief. Elle rappelle Gottfried Keller, et, comme lui, elle est poète.

Isolde Kurz, qui fait aussi de très bons vers, analyse délicatement les impressions de ses héros.

Gabrielle Reuter écrit avec autant de vigueur que d'élégance et son histoire d'une jeune fille « de bonne famille » se lit avec un intérêt poignant.

Ossip Schubin a composé, entre autres romans, un *Gloria victis*, obscur, touffu, mais puissant.

Le livre de Bertha de Suttner, *Bas les armes*, vaut surtout par les généreux sentiments qui l'animent et par son titre sonore.

Les tableaux de Clara Viebig sont curieux et vivants. Elle a d'abord représenté des petits bourgeois et des paysans de l'Eifel. Sa meilleure œuvre, *L'armée qui dort* (1904), son roman *Absolvo te* et plusieurs de ses nouvelles ont pour théâtre cette Pologne prussienne, cette province de Posen où chaque fermier est un roi, où les fermes sont comme des îles dans la mer des campagnes.

Le drame.

Il faut insister sur le drame. C'est le genre qui domine depuis plusieurs années dans la littérature, et on crut un instant, tant il faisait de bruit, que la scène allemande se passerait dorénavant des pièces françaises.

On peut partager les dramatistes en deux groupes : Sudermann et ceux qui, comme lui, n'étaient naturalistes que de nom; Hauptmann et ceux qui, comme lui, furent sincèrement naturalistes et qui ne le sont plus.

Sudermann, né à Matziken (1857), est romancier et dramatiste.

Le style, l'originalité du sujet, la saisissante vérité des descriptions, des personnages très vivants, le père du héros, férocement égoïste, aussi paresseux que prétentieux, joueur, ivrogne, querelleur, et le héros, Paul Meyhöfer, qui sacrifie sa jeunesse à sa famille, qui peine

et pâtit pour entretenir et sauver les siens, qui finit grâce à son incessante énergie par surmonter tous les obstacles jusqu'au jour où, dans un accès de sublime désespoir, il brûle sa neuve, sa belle maison, et par là même bannit à jamais le souci qui s'attachait à lui depuis le berceau, voilà ce qui fait de *Dame Souci* (1888) le meilleur roman de Sudermann et un des meilleurs romans de l'Allemagne.

La deuxième roman de Sudermann, le *Sentier des chats* (1889) — c'est le sentier par lequel un traître a conduit les Français — n'a pas l'allure franche de *Dame Souci* et il contient des invraisemblances. Mais, en une langue vigoureuse et ardente, Sudermann a conté d'émouvants épisodes et des scènes passionnées : l'existence du traître dans son domaine semé de pièges, celle de Boleslas et l'étrange sentiment que lui inspire cette Régine qui fut la maîtresse de son père, cette belle et puissante Régine, tout instinct, tout amour, tout dévouement, heureuse de vivre pour son jeune maître et de mourir pour lui.

Le *Passé* (1894) est trop long et l'on ne discerne pas nettement la figure de cette Félicité qui, pour la seconde fois, attire Leo de Sellenthin dans ses filets.

Le *Cantique des cantiques* (1908) est, de même, trop étendu; mais Sudermann y reste un artiste ardent qui fait reluire et flamboyer tout ce qu'il décrit, qui présente les choses d'une manière réelle, forte, poignante, et l'histoire de Lilly, de ses rêves et de ses désillusions, de ses joies et de ses misères renferme des pages brillantes, des chapitres attachants.

Les drames de Sudermann ont eu plus de retentissement que ses romans. L'*Honneur* (1889) fit une triomphale fortune. Sudermann veut y montrer que l'honneur

varie selon les conditions. Robert Heinecke, fils d'ouvrier, devenu représentant de l'opulent Mühlingk, s'indigne, à son retour des Indes, que sa sœur Alma soit la maîtresse de Conrad Mühlingk, le fils du patron. Il s'indigne que ses parents aient accepté quarante mille marks comme prix du déshonneur d'Alma. Mais il rend cet argent aux Mühlingk et regagne les Indes, grâce au baron de Trast, le roi des cafés : c'est Trast qui rencontre Alma et Conrad dans un bal public, qui prête à Robert le chèque libérateur, qui, en instituant Robert son associé et héritier, obtient pour le jeune homme la main d'Éléonore Mühlingk; il est le *deus ex machina* et il est aussi le raisonneur de la pièce; il expose la théorie de l'honneur. Mais le rôle de Trast pèche contre la vraisemblance. A-t-il raison de voir dans l'honneur un sentiment de luxe? Pouvons-nous oublier qu'il fut chassé de son régiment pour n'avoir pas payé une dette de jeu? Il y a toutefois dans l'*Honneur* de très belles scènes, notamment celles où Robert essaie de rappeler les siens au devoir et de leur faire comprendre leur infamie. Sudermann a su peindre les deux familles logées dans le même bâtiment, l'une sur le devant, l'autre au fond de la cour, l'une, riche, élégante, égoïste, n'ayant de la moralité que l'apparence, l'autre, pauvre, avilie par la pauvreté, vivant dans la honte comme dans son élément avec une inconscience absolue.

La *Fin de Sodome* (1891) n'eut pas le même succès. Elle représente un monde de jouisseurs où l'on crie : « Vive l'esprit », où l'on regarde l'amour et le devoir comme des mots, où l'on ne croit qu'aux nerfs. Le héros, Willy Janikow, que son tableau, *La fin de Sodome*, a rendu célèbre, traite les autres de philistins, et certes un philistin ne ferait pas ce qu'il fait : il se grise, il

se dégoûte du travail, il a pour maîtresse la dame qui lui achète sa toile et pour fiancée la nièce de la dame, il déshonore sa sœur adoptive qui se jette à l'eau, enfin il meurt d'une hémorragie. La pièce est supérieure à l'*Honneur* par la vigueur de la satire, par la peinture des caractères, par le développement logique de l'action.

Le *Foyer* (1893) offre un dialogue éblouissant, de fines observations, des scènes habilement filées. Les deux protagonistes sont le père et la fille. Le père, ancien lieutenant-colonel, chasse Magda parce qu'elle ne veut pas pour mari un homme qu'elle n'aime pas, et il a une attaque lorsqu'il apprend qu'elle sera chanteuse. Douze ans après, quand elle revient dans l'éclat de la renommée, il exige qu'elle loge chez lui, qu'elle épouse son séducteur, et sur son refus, il braque sur elle un pistolet; à l'instant même, il meurt d'une seconde attaque. A ce père du temps jadis Sudermann oppose Magda qui représente les temps nouveaux, qui revendique ses droits à l'amour et au bonheur, qui rappelle qu'elle a eu faim, qu'elle a été abandonnée de la société, qu'elle a joui de sa jeunesse et usé de sa liberté. Mais quel est le dessein de Sudermann? La femme doit-elle, comme Magda et selon ses propres paroles, secouer tous les préjugés, et, avec celui qu'elle aime, jeter un rire moqueur au monde entier?

Une comédie, *Bataille de papillons* (1894), fit une chute bruyante : le sujet n'est qu'effleuré, l'action traîne, les caractères n'ont rien d'intéressant.

Le *Bonheur dans un coin*, drame en trois actes (1896), eut, en revanche, un succès grand et mérité. L'héroïne, Élisabeth, est une jeune fille noble, mais orpheline et pauvre, qui, pour échapper aux poursuites du baron

de Röcknitz, épouse le directeur d'école Wiedemann. Au bout de trois ans, elle revoit Röcknitz; elle l'aimait, elle tombe dans ses bras. Mais lorsque le baron propose de l'emmener et de donner à Wiedemann une place de régisseur, lorsqu'il joint la menace aux prières, elle veut se jeter dans l'étang. Wiedemann l'arrête, la console, lui rend cœur et courage, et Élisabeth, émue, croit le voir pour la première fois.

Sous le titre de *Morituri* (1896) Sudermann a groupé trois pièces en un acte qui représentent trois hommes voués à la mort, le Goth Teja, le lieutenant Fritz de Drosse et un peintre. La troisième, l'*Éternel masculin*, en vers assez lourds, est le drame satirique qui clot cette trilogie. Les deux premières sont remarquables par leur force tragique : *Teja* rappelle le *Philotas* de Lessing et les meilleures œuvres de Kleist et de Hebbel; *Petit Fritz* est le plus saisissant de tous les drames dont l'officier prussien a fourni le sujet.

Dans *Jean-Baptiste* (1898) Sudermann a réussi à peindre ce précurseur du Christ, son ascétisme, ses emportements contre le péché, ses invocations à la colère divine. Il a fait un beau portrait de l'artificieuse et sensuelle Salomé qui jette un cri de fureur lorsque Jean-Baptiste la dédaigne. Il a composé des épisodes sinistres ou touchants, et il s'exprime en une prose poétique, tantôt pleine de flamme, tantôt douce et tendre, imprégnée de l'Écriture, originale pourtant malgré ce coloris biblique. Mais les scènes ne sont que faiblement liées, et qu'est-ce qu'un drame dont le héros annonce et attend la venue d'un plus grand que lui? Qu'est-ce qu'un héros qui maniait une verge de fer et qui soudain comprend par ouï-dire, par les propos d'autrui, l'Evangile d'amour que prêche Jésus? Si Jésus ne paraît pas,

il semble present, tant on parle de lui, et il efface, éclipse Jean-Baptiste.

La pièce *Les trois plumes de héron* (1899) — trois plumes qui servent de talisman au héros et lui promettent l'idéal — est un drame symbolique; elle manque de cohérence et de clarté.

Le *Feu de la Saint-Jean* (1900) offre un caractère qui rappelle le squire Western de *Tom Jones*, le bourru bienfaisant Vogelreuther. Mais Marikke, qui se livre à George dans la nuit de la Saint-Jean, se résigne trop aisément à l'abandon et George n'est, malgré ses fiers discours, qu'un être faible qui tremble, comme jadis, devant le fouet de son oncle. On accepte de pareils personnages dans un roman, mais non sur la scène.

Dans *Vive la vie* (1902) l'auteur décrit assez bien le monde parlementaire où se passent les événements. Mais la pièce est compliquée, obscure. La faute des amants remonte trop haut pour nous toucher et le rôle de l'héroïne présente des contradictions : elle est l'Egérie d'un parti qui proclame la sainteté du mariage et elle pratique l'amour libre, elle dit qu'elle n'est pas coupable, qu'elle a le droit de faire ce qu'elle a fait, et elle s'empoisonne!

Le *Conjuré Socrate* (1903) est une comédie en quatre actes. Mais la veine comique manque à Sudermann; sa pièce est trop longue, sa conjuration invraisemblable, et son Socrate, trop borné, trop entêté, trop ridicule pour nous inspirer de la sympathie.

Pierre parmi les pierres (1905) prouve que Sudermann est homme de théâtre. Pourtant, l'ensemble est froid; par instants, l'art se subordonne à la philanthropie, et Sudermann ne démontre rien. Il voudrait prouver que le criminel doit, sa faute rachetée et sa dette payée,

reprendre sa place dans la société; or, son Biegler n'est pas un véritable criminel, puisqu'il était dans le cas de légitime défense, et ses compagnons de travail ne peuvent le traiter comme un paria.

Le *Bateau de fleurs* (1906) rappelle la *Fin de Sodome*. Même peinture : des gens qui font la fête et pour qui la vie doit être un bateau de fleurs, musique, rires, et le reste. Mais le drame n'a pas le même éclat, le même sérieux, la même solidité que la *Fin de Sodome*.

Tel est Sudermann. Quatre œuvres le placent au premier rang des romanciers, et dans trois d'entre elles il a mis ses personnages en harmonie avec une nature mélancolique et décrit admirablement la Prusse orientale, son pays natal, monotone et un peu gris. Quant à ses pièces, elles ne laissent pas toujours une impression nette. Il abuse des coups de théâtre, des scènes à effet, des phrases brillantes qui sonnent creux. Mais il a une grande sûreté de main; il a de l'imagination et une certaine force créatrice; il rend fidèlement le milieu dans lequel se développe l'action, il peint avec vigueur les impressions de ses héros et, s'il n'enfonce pas assez dans les profondeurs de leur âme, il tire de ses sujets ce qu'ils contiennent de général et de vraiment humain.

Fulda, Dreyer, Ernst, Philippi, Beyerlein observent, comme Sudermann, la tradition scénique.

Fulda a de l'agrément, de la souplesse. Il a fait de jolis vers et d'élégantes épigrammes; il a traduit Molière et Rostand; on trouve dans ses pièces de la grâce, de la tendresse, un esprit aimable, l'abondance, la variété, la facilité des rimes; mais il manque de force; il ne pousse jamais à fond l'analyse d'un caractère, et ses personnages

n'ont que l'apparence de la vie. Sa meilleure pièce est le *Talisman*.

Drever est souvent lourd et puéril; mais il a de la simplicité, de la fraîcheur, un réalisme qui plaît et ses personnages sentent le terroir; son *Candidat* offre des types pris sur le vif et sa comédie romantique en vers *Le Flambeau nuptial* a beaucoup de piquant.

Otto Ernst s'entend à faire jouer le ressort de l'actualité; il parodie avec succès les littérateurs et les pédagogues de son temps; mais il n'a pas les dons particuliers à l'homme de théâtre.

Philippi, diligent, adroit, inventif, sait choisir ses sujets et, par d'habiles allusions au présent, produire des effets qui forcent l'émotion et l'applaudissement.

Comme Sudermann, Beyerlein cultive à la fois le roman et le drame. Dans *Iéna ou Sedan*, tout en prédisant un désastre, il décrit la vie d'un régiment d'artillerie et les progrès du socialisme dans l'armée; il retrace dans *Sémilde Hegewalt* la destinée d'une femme malheureuse et, dans *Un camp d'hiver*, un épisode de la guerre de Sept Ans. Son drame *La Retraite* offre une fidèle image du monde militaire, une action rapide, des personnages aux traits nettement marqués, bien que Clara rappelle la Claire d'*Egmont* et son père, l'Odoardo d'*Emilie Galotti*. Le *Maître Valet* témoigne d'un sincère effort, mais n'a pas les mêmes mérites.

Le Silésien Hauptmann (né à Obersalzbrunn en 1862), petit-fils d'un tisserand, fils d'un hôtelier, élevé chez un oncle piétiste, avait suivi des cours de dessin à Breslau et de sciences naturelles à Iéna lorsque, après des voyages en Espagne et en Italie, à l'âge de vingt-huit ans, il se maria. Il composa successivement un drame de

Tibère, une épopée, *Sort d'un Prométhide*, imitée de Byron, un recueil de poésies lyriques, *Le livre bigarré*, et deux nouvelles, *Le garde-barrière Thiel* et *L'Apôtre*.

En 1889, il fit jouer le drame *Avant le lever du soleil*. Il l'intitulait ainsi parce que l'action ne dure que trente-six heures. La scène est dans un centre minier de la Silésie au milieu de la famille Krause. Le paysan enrichi Krause qui passe son temps au cabaret à s'enivrer d'eau-de-vie; Mme Krause, sa seconde femme, grossière, brutale, vaniteuse, coquette, et qui le trompe avec Guillaume Kahl; le beau-fils, l'ingénieur Hoffmann, libertin sans scrupules, et sa femme, la fille aînée de Krause, Marthe, adonnée à l'alcool; la fille cadette de Krause, Hélène, écœurée de son entourage, désespérée, résolue à se sauver ou à se tuer pour échapper à son père qui tente de lui faire violence, à sa belle-mère qui désire la marier à Kahl, et à son beau-frère qui cherche à la séduire, tels sont les personnages que Hauptmann nous présente d'abord. Survient un camarade de Hoffmann, Alfred Loth, écrivain socialiste, qui recueille les matériaux d'un travail sur la vie des mineurs. Hélène l'aime aussitôt, le regarde comme un Messie. Mais Loth apprend qu'elle est fille d'un alcoolique, et Loth, buveur d'eau et membre d'une société de tempérance, ne veut pas d'une femme qui lui donnerait des enfants dégénérés. Il s'éloigne et Hélène se poignarde. La pièce abonde en détails inutiles, en conversations superflues; Loth déclame trop longuement contre l'alcool. Mais les caractères ont de la vigueur, et la scène d'amour entre Hélène et Loth est pleine de fraîcheur et de naturel.

On reconnaît dans le premier drame de Hauptmann l'influence de *Nora* et des *Revenants*. La pièce qui suivit, *La ête de la paix* (1890), décèle encore l'imitation d'Ibsen.

Les personnages ont plus ou moins le délire de la persécution, et quoi que fasse Hauptmann, l'histoire de ces cinq Scholz, qui s'étaient séparés et qui se réconcilient un soir de Noël pour se quitter incontinent, est confuse et obscure. Deux de ces Scholz sont assez bien peints, le frère cadet, borné, envieux, cynique, et la sœur, exaspérée par la célibat. Le père, la mère, le fils aîné manquent de netteté. Comme Ibsen, Hauptmann révèle peu à peu le caractère de ses héros, et il croit de la sorte tenir en haleine notre curiosité; mais il use maladroitement du procédé.

Il prit sa revanche dans *Ames solitaires* (1891). Si ce drame rappelle *Rosmersholm* et *Hedda Gabler*, l'état d'âme du principal personnage est finement décrit. Jean Vockerat voulait être pasteur; il rompt avec l'Église et devient libre penseur; il vit entre sa femme, bonne et insignifiante, et son ami Braun, athée convaincu. Mais il est inquiet, nerveux, perdu dans des rêves philosophiques : homme faible et malgré les théories qu'il affiche, dépourvu d'énergie et de volonté. Passe une émancipée, une ibsénienne, qui n'a ni patrie, ni famille, ni amis, Anna Mahr. Elle arrache Vockerat à la mélancolie, le fascine, l'ensorcelle; il croit être au ciel depuis qu'il la connaît; il passe tout son temps avec elle; il la retient lorsqu'elle annonce son départ. Le père et la mère de Jean interviennent et le vieux Vockerat, prenant le bras de sa femme, déclare qu'il ne restera pas un instant de plus dans une maison où l'on méprise Dieu et ses commandements, Jean cède, il laisse Anna s'éloigner et va se jeter dans le lac.

La pièce *Les Tisserands* (1893) manque d'unité. Mais elle déroule en une suite de scènes saisissantes la détresse des tisserands silésiens et leur soulèvement. Au

premier acte l'opposition se manifeste : Bäcker jette son infime salaire à la tête d'un brutal commis et invective l'hypocrite Dreissiger, son patron. Le deuxième acte nous introduit chez les Baumert qui tuent leur chien pour manger de la viande; mais déjà le hardi Jäger prêche la révolte, et l'on ne s'étonne pas, au troisième, de voir les jeunes tisserands, dirigés par Bäcker et Jäger, traverser le village en chantant et braver la police. Le quatrième acte nous mène dans la maison du fabricant : Mme Dreissiger se plaint que les ouvriers troublent sa digestion et Dreissiger met à la porte le précepteur Weinhold qui les excuse. Soudain l'émeute gronde. Jäger, arrêté, ne se découvre même pas devant le commissaire. On le conduit en prison. Ses amis le délivrent, et la maison de Dreissiger, qui s'esquive avec tous les siens, est envahie et saccagée. Au cinquième acte nous sommes à Bielau. L'insurrection se propage. Louise, la belle-fille du vieux tisserand Hilse, puis le fils de Hilse se joignent aux mutins. Le bonhomme refuse de les suivre. Les soldats surviennent, ils tirent, et une balle tue cet honnête Hilse, le meilleur des ouvriers, le plus pieux, le plus patient d'entre eux. Tout dans cette pièce est vrai, rigoureusement exact, conforme à l'histoire; pas un détail qui soit inventé. Ce qui vaut mieux, l'auteur a fait un drame social; il a représenté la foule; il a produit de puissants effets, et nul n'avait encore mis sur le théâtre en une suite de tableaux aussi pathétiques et aussi poignants la misère du peuple et sa colère contre d'indignes exploiteurs.

Après avoir composé quatre drames, Hauptmann voulut s'essayer dans un autre genre. Il fit jouer en 1892 et en 1893 deux comédies : le *Collègue Crampton* et la *Pelisse de castor*. La première se recommande par

son cinquième acte et surtout par le personnage du peintre et professeur Crampton, l'incorrigible bohème. La seconde offre des scènes originales, amusantes, pleines d'humour, et des caractères vivants : la Wolff, la fine mouche qui vole impunément le bon Krüger et ment avec un superbe aplomb, son mari qu'elle mène tambour battant, ses deux filles déjà vicieuses, son acolyte Wulkow, et Wehrhahn, ce ridicule fonctionnaire de la banlieue berlinoise, rogue, cassant, infatué de lui-même, dupe de la Wolff qu'il proclame une honnête créature.

Enhardi par le succès des *Tisserands*, Hauptmann aborda le drame historique et traita dans *Florian Geyer* (1896) un épisode de la guerre des paysans. Mais l'action languit et traîne. Ce ne sont que discours, que débats interminables. La langue, mi-archaïque, mi-populaire, et je ne sais quoi de lourd et de fatigant. Le nombre des personnages est immense, et la plupart ne paraissent qu'une fois : il faut les énumérer en tête de chaque acte. Enfin, le héros, indécis, impuissant, presque toujours découragé, n'excite l'intérêt qu'au premier acte lorsqu'il entre dans Würzbourg et au dernier lorsqu'il meurt.

Hauptmann avait été plus heureux dans un drame romantique. *L'Assomption de Hannele* (1893) présente un curieux et attachant mélange de mysticisme et de réalisme. Hannele a quatorze ans. C'est la belle-fille de Mattern, maçon ivrogne qui l'accable de coups. Elle se jette dans l'étang pour rejoindre Jésus qui l'appelle. Repêchée, portée à l'hospice, elle a le délire. Son père lui apparaît pour la menacer ; sa défunte mère lui apparaît pour lui décrire les joies du paradis et lui donner une primevère, cette fleur que les Allemands nomment clef du ciel; la diaconnesse qui la soignait lui apparaît sous les traits d'un ange pour la préparer à la mort. Haupt-

mann a su peindre les visions de cette fillette pieuse, naïve et pourtant déjà femme; il a su montrer la peur que Mattern lui inspire, son affection pour sa mère, pour sa sœur Marthe et pour le bon instituteur Gottwald, sa résignation, la joie qu'elle éprouve à revêtir un costume de mariée, couronne, voile blanc et pantoufles de vair. Il a mis de beaux vers dans la bouche des anges, et l'étranger qui passe la main sur le front de Hannele pour ôter d'elle la terrestre souillure, s'exprime en une langue pleine d'éclat et de charme.

Après le mysticisme de *Hannele* vint le symbolisme de la *Cloche engloutie* (1896). Un célèbre fondeur, Henri, a fondu pour la chapelle d'une montagne une cloche que le méchant sylvain Waldschrat fait rouler dans le lac en brisant une roue du chariot qui la porte. Henri a suivi la cloche. Arrêté par une branche d'arbre, il se traîne dans une prairie où une elfe, Rautendelein, le ranime. Il est sous le charme de cette sylphide lorsque des amis le retrouvent et le ramènent au village. Henri a une femme et deux enfants; mais il ne pense qu'à sa cloche engloutie; il croit qu'elle était mauvaise, destinée aux vallées et non aux hauteurs. Rautendelein, déguisée en servante, vient le soigner : elle le baise sur les yeux et ce baiser le rend clairvoyant; il reconnaît la beauté, il brûle de créer, il accompagne la petite fée dans une cabane de la montagne et travaille à un carillon qui doit être merveilleux, incomparable. Vainement le pasteur veut le reprendre à Rautendelein; Henri déclare qu'il ne se repentira que lorsque sonnera la cloche engloutie. Toutefois il a des remords, et l'œuvre qu'il médite, n'avance pas. Un jour, il entend les plaintes de la cloche engloutie, et ses enfants lui apportent dans une cruche les larmes de leur mère qui s'est noyée de désespoir. Il maudit Rau-

tendelein et l'abandonne. Repoussé par les habitants du village, il retourne à elle; elle est devenue la femme de l'ondin Nickelmann, et il meurt. Quelle est l'idée du drame? Cette cloche engloutie serait-elle le symbole de l'échec de *Florian Geyer*? La pièce représenterait-elle la révolte des forces éternellement vivantes de la nature contre l'homme qui tente de les asservir? Henri est-il l'être inconstant qui flotte comme dans la *Stella* de Gœthe entre l'épouse et l'amante, ou l'artiste orgueilleux et impuissant qui succombe en cherchant l'idéal, ou le héros du nouvel Evangile, opposant un panthéïsme païen aux dogmes chrétiens et proclamant que l'amour universel est la source de tout bien? La pièce est donc obscure. Il faut louer les personnages, non pas Henri que le poète a trop mollement dessiné, mais Magda, la femme de Henri, fière, énergique, dévouée, Rautendelein qui connaît après avoir vu Henri les troubles de la passion, la vieille sorcière Wittichen, amie des nains et des bêtes. Il faut louer certains tableaux pittoresques, certaines scènes gracieuses ou grandioses, louer le style et un art qui, sans trop nous surprendre, sait mêler aux hommes les esprits surnaturels des eaux et des bois. Mais la clarté manque; Hauptmann, comme son fondeur, n'a pu faire le chef-d'œuvre rêvé.

Il revint au naturalisme en composant *Le Voiturier Henschel* (1898). Le voiturier jure à sa femme mourante de ne jamais épouser sa servante Hanne Schäl. Malgré son serment, il épouse Hanne, et le voilà malheureux; il est insulté, bafoué, trompé, et il se pend. Les caractères sont marqués avec vigueur. Hauptmann a bien montré comment le faible Henschel se débat en vain dans les filets de la mégère et comment le pauvre homme, remâchant ses infortunes et convaincu qu'elles résultent de

son parjure, finit par le suicide. Mais il a gâté sa pièce en développant à l'excès certains épisodes et en donnant à des personnages secondaires une trop grande importance.

Au *Voiturier Henschel* succéda la comédie fantastique de *Schluck et Jau* (1900). Pour amuser une princesse dévorée d'ennui, un prince fait sur le colporteur Jau l'expérience qu'un lord de Shakespeare a faite sur le chaudronnier Sly devenu pendant son sommeil seigneur du château. Or, Jau est ivrogne et dans sa fortune nouvelle il reste ivrogne. Qui pis est, il lâche la bride à tous ses vices; il veut pendre le prince, empoisonner sa propre femme, poignarder Schluck, le dévoué Schluck, l'humble et résigné Schluck dont la personne lui rappelle son passé misérable. Pour se débarrasser de Jau, le prince lui administre un narcotique. Hauptmann désire évidemment montrer que l'illusion diffère peu de la réalité. Mais la pièce est trop longue, et le mélange de grossier réalisme et de fantaisie romantique, l'emploi excessif du dialecte silésien, le manque complet d'action justifient l'insuccès.

Michel Kramer (1900) échoua pareillement : le caractère des personnages n'est qu'esquissé, et leurs actes ne sont pas clairement expliqués.

Le Coq rouge (1901) est la suite de la *Pelisse de castor*. La Wolff, devenue veuve, a convolé en secondes noces avec le cordonnier Fielitz; elle l'entraîne à mettre le feu au logis pour toucher l'assurance et elle réussit par ses manœuvres à détourner les soupçons sur le fils imbécile de l'ancien gendarme Rauchhaupt; elle fait bâtir; mais elle tombe malade, elle donne toutes ses économies à un gredin de beau-fils, elle craint que Rauchhaupt ne découvre son crime; elle meurt à l'instant où sa maison est achevée. La pièce, un peu sèche et ennuyeuse, n'a pas la même verve, le même humour que la *Pelisse de castor*.

Le Pauvre Henri (1902) n'est autre que l'histoire contée jadis par Hartmann d'Aue; mais Hauptmann escamote la scène de Salerne, et il n'a pas autant de fraîcheur et de naïveté que son modèle; son œuvre offre des longueurs; c'est un drame lyrique qui manque de mouvement et d'action.

Rose Bernd (1903) méritait son échec. L'héroïne qui tue son enfant n'est pas une Marguerite; elle n'éveille pas la pitié; elle n'a pas d'amour; elle n'a que des sens, et, d'un bout à l'autre de la pièce, elle craint qu'on ne découvre sa grossesse.

Elga (1905) n'est qu'un récit de Grillparzer, un rêve dramatisé; *Et Pipa danse* (1906), une œuvre puérile, et presque incompréhensible, en un style bizarrement haché; *Les demoiselles du Bischofsberg* (1907), une histoire d'amour, mêlée d'épisodes burlesques, banale et faible; *L'Otage du roi Charles* (1908), malgré de beaux passages poétiques, une pièce invraisemblable et trop pauvre d'événements pour être qualifiée de drame; *Grisélidis* (1909), une déplaisante et grossière transformation des personnages de Boccace.

Hauptmann est souvent trop long. Il s'attarde à décrire l'accessoire et se perd en menus détails. Il ne sait pas répartir l'ordre et la lumière. Ses drames sont moins des drames que des tableaux de genre. Il se pique d'être un Protée et d'étonner le public par ses métamorphoses. Mais il n'a pas assez d'invention ni d'imagination pour produire tous les ans une œuvre vraiment nouvelle; le souffle lui manque, et il s'appuie presque toujours à autrui. S'il a une ardente sympathie pour ceux qui souffrent, l'impression qu'il laisse a quelque chose de morose et de dur, de pénible et d'accablant. Certes, il a de la finesse, de la profondeur; il sait camper ses personnages et les faire parler comme ils parlent tous

les jours; aucun d'eux pourtant ne vivra dans le souvenir des hommes. Enfin, il n'a pas son style à lui, et ni sa prose ni ses vers n'ont cette empreinte personnelle qui nous ferait crier : « Voilà du Hauptmann! »

On doit citer après Gerhart Hauptmann son frère Charles qui ne manque pas de talent, Halbe, Hartleben, Hirschfeld, Flaischlen, Wedekind, Erler.

Max Halbe aime son pays natal, le pays entre Oder et Vistule, et il s'en inspire; il sent et il rend l'harmonie entre les hommes et le sol. Son drame *Jeunesse* (1893) reste sa meilleure œuvre : le hasard tranche le dénouement; mais les caractères sont dessinés d'un ferme et sûr crayon, et la première montée de la sève juvénile, l'éveil de la passion dans le cœur de Hans et d'Anna, la lutte d'Anna contre le sentiment qui l'envahit, tout cela est naïf, vrai, saisissant. La *Terre* (1897) offre pareillement, quoique à un degré moindre, un spectacle dramatique, Halbe a de la couleur, de l'éclat, de l'ingéniosité, et certains de ses tableaux donnent l'immédiate sensation de la vie; mais il rate la fin de ses pièces; il ne les construit pas solidement; il fait agir et parler ses personnages par saccades et par fébriles soubresauts.

Hirschfeld a dans *Les Mères*, *Agnès Jordan* et *Pauline* décrit la petite vie bourgeoise avec une exacte minutie et un talent d'observation très perçante, bien qu'un peu longuement et sans réussir à composer un grand et vivant tableau. Son drame fantastique *Le chemin de la lumière* a quelque chose d'incertain et de flottant. *L'un à côté de l'autre* manque de vigueur. Il y a dans *Mieze et Maria* de la finesse et de l'humour. Hirschfeld sait bâtir une pièce; mais il n'a pas d'imagination et il ne crée pas de caractères intéressants.

Hartleben se moquait de tout, et sa première comédie, *Angèle*, porte cette épigraphe : « Méprise la femme ». Il avait un style souple, sinon personnel, et un humour réel, une ironie souriante, une raillerie souvent fine. Dans le *Lundi gras* il décrit, à la Sudermann, un peu longuement, mais avec une saisissante exactitude et une vérité parfaite le monde des officiers, et il a répandu sur ses deux amants le charme d'une douce et tendre mélancolie. Plusieurs de ses poésies lyriques sont d'ailleurs ravissantes dans leur simplicité.

Flaischlen a fait de bons vers; mais dans ses drames il force la note; pas de finesse, pas d'action, de la brutalité et de la gaucherie.

Frank Wedekind est bizarre, grotesque, violent, et il se plaît à l'être; mais par ce qu'il a d'énergique, de hardi et d'original il a conquis la jeunesse, et il est à la mode.

Otto Erler a composé le *Tsar Pierre*. C'est, malgré des faiblesses et des invraisemblances, un grand drame historique. Les scènes sont fortement liées, et le caractère du tsar a de la vigueur.

Trois Autrichiens, Bahr, Hofmannsthal et Schnitzler, font honneur à la scène allemande.

Hermann Bahr se donne des airs de profondeur; ses pièces ne sont que d'interminables entretiens, non exempts d'esprit. Mais son *Etourneau* offre une peinture fraîche et vive du théâtre viennois.

Hugo de Hofmannsthal a fait une *Electre* et un *Œdipe*. Son Electre qui d'ailleurs exprime en très beaux vers la rage et la joie de la vengeance, est une furie, une Ménade. Son Œdipe forge lui-même son destin. Hofmannsthal transforme ainsi les personnages de la légende antique; ce sont des êtres fiévreux, nerveux, hystériques, modernes, des êtres qui sortent du cerveau de l'auteur,

et il leur prête une langue éclatante, flamboyante. Il a même le style trop continûment magnifique : il pense plus à présenter les passions qu'à dénouer l'action; il se complaît aux morceaux de bravoure jusqu'à oublier la marche du drame; il a l'ivresse de la couleur. Mais quelle harmonie et que d'images pleines de grâce ou de grandeur qui charment ou éblouissent! Aussi est-il plus lyrique que dramatique.

Arthur Schnitzler représente dans ses drames comme dans ses romans des personnages qui jouissent de l'existence avec délices et parfois avec une sorte de frénésie. Finement, non sans une aimable ironie, en un style clair, piquant, scintillant il analyse leur état d'âme, les montre amoureux, gais, frivoles, uniquement préoccupés de l'heure présente, profondément égoïstes, attristés un instant par la pensée de la mort et au sortir de ce fugitif accès de mélancolie courant derechef au plaisir. Sa meilleure pièce, bien qu'assez mince, est *Amourette* qui joint à la simplicité de l'action et à la vérité des détails un dénouement tragique. Mais il a peu d'invention et peu d'haleine; ses héros ont beau causer avec élégance; ils ne vivent pas. Avant tout, dans ses piécettes comme dans ses nouvelles, Schnitzler est et reste le poète de la *süsses Mädel*, de la *müde Grazie*.

Science et histoire.

On ne peut guère, dans ce rapide tableau des lettres allemandes, étudier les historiens, les philosophes, les grands savants qu'a produits le XIXe siècle; encore faut-il citer quelques noms.

Si les deux frères Grimm se rattachent au romantisme, les deux frères Humboldt continuent la tradition classique.

Guillaume de Humboldt (1776-1835) tenta de déterminer les limites de l'action que l'État doit exercer; il composa des *Essais esthétiques* et, entre autres, une dissertation instructive, quoique longue et pédantesque, sur *Hermann et Dorothée*; il fit deux volumes sur la philosophie du langage. Il se piquait d'avoir toujours vaincu la passion par l'énergie de sa volonté; aussi a-t-il une froide et raide élégance; rien de vif et de spontané; il veut tout dire, tout réfuter, et à force d'être complet, il devient obscur. Mais il est imprégné de l'esprit antique, il aime ardemment la vérité, il cache avec une sorte de pudeur la flamme secrète de son âme, et la noblesse de ses sentiments se reflète dans des sonnets qui sont d'une beauté classique ainsi que dans ses *Lettres à une amie*. Ces *Lettres* qu'il écrivait à l'insu de tous par goût du mystère et parce qu'il se plaisait à diriger une femme qu'il avait autrefois aimée, offrent un certain attrait, bien que leur style trop calme et trop grave fasse penser au soleil d'hiver qui nous éclaire sans nous réchauffer.

Alexandre de Humboldt, l'auteur du *Cosmos*, manque, comme Guillaume, de couleur et de vivacité; ses ouvrages, pleins de détails et dépourvus d'ensemble. sont, selon le mot d'Arago, des portraits sans cadre; mais, tout en étudiant des groupes isolés de phénomènes, il cherche à généraliser, à trouver les grandes lois qui régissent le monde, à comprendre l'ordre de la nature.

Parmi les historiens du XIXe siècle, très peu ont le don d'évoquer le passé et de le faire vivre, de rendre fortement la physionomie des événements, et leur trait marquant, c'est la conscience de leurs investigations.

Niebuhr a la phrase longue, lourde, embarrassée; mais il a fixé les règles de la méthode historique et il voulait,

disait-il, montrer les Romains comme des êtres de notre chair et de notre sang.

L'influence de Wolf fut plus profonde que celle de Niebuhr. Dans ses *Prolégomènes* le génial critique, en une langue qui passe pour un modèle, enseigna que la science de l'antiquité embrasse tout le monde gréco-romain; qu'il s'agit non seulement d'expliquer les textes, mais de reconnaître l'homme sous les textes et de retrouver la beauté, la grandeur des anciens.

Après Wolf vinrent Curtius, Duncker, Droysen, Mommsen.

L'*Histoire grecque* d'Ernest Curtius est une œuvre d'art par la chaleur du ton, par la noblesse et la pureté du style, par le rythme de la phrase.

Duncker n'a pas, dans son *Histoire de l'antiquité* qui témoigne du savoir le plus vaste, évité ni les longueurs ni les négligences.

Droysen est concis, souvent tendu; on lui voudrait plus d'ampleur et il a le ton dogmatique. Mais il a étudié l'histoire ancienne et l'histoire moderne. S'il prétend démontrer que la victoire de la force est la victoire d'un droit supérieur, il sait adroitement saisir les traits généraux d'une époque, si confuse et embrouillée qu'elle soit, démêler les idées qui dominent une révolution, marquer nettement l'influence que la politique et la civilisation exercent l'une sur l'autre.

Mommsen modernise événements et personnages, et il fait trop de rapprochements, les uns piquants, les autres bizarres, avec les choses et les personnages de notre temps. Il aime les grands ambitieux, ceux qui par leur volonté de fer jettent le monde dans de nouvelles voies. Caïus Gracchus, Sylla, César, voilà ses héros. Mais les vues d'ensemble, le relief des portraits, l'habile

emploi de l'épigraphie et de la linguistique, le savoir de l'auteur qui veut être complet et qui ne néglige aucun trait dans ce tableau du passé, font de l'*Histoire romaine* une des œuvres les plus remarquables de ces dernières années. Si le style manque parfois d'aisance et de clarté, il a de la vivacité, de la force, du mordant, et ce style, c'est l'homme même, c'est Mommsen, plein de verve, de pétulance et d'esprit incisif.

Raumer et Schlosser ne font que citer des faits sans s'élever aux considérations générales.

Gervinus est un homme de parti qui, dans son *Histoire du XIXe siècle* écrit à bride abattue; mais son *Histoire de la littérature allemande* est le fruit d'une immense lecture; on y trouve une foule de jugements solides et d'aperçus ingénieux.

Häusser est intéressant et rapide, exact et consciencieux.

Ranke fut peut-être le premier des historiens du XIXe siècle. Il n'est pas toujours profond; mais il embrasse dans ses études l'histoire entière; il soumet ses sources à une sévère critique; il peint tantôt à grands traits, tantôt avec minutie les personnages principaux et il distribue à propos dans leurs portraits l'ombre et la lumière; il s'attache à les comprendre, à les expliquer, souvent à les excuser; il est sobre, mesuré, fin, et il ne veut être dupe de rien.

Pertz, Waitz, Giesebrecht sont avant tout des savants.

Fallmerayer prétendit que les Grecs actuels étaient des Slaves, des Albanais qui n'avaient pas dans les veines une goutte de sang hellénique et il décrivit les paysages et les mœurs de l'Orient en un style qui joint la vigueur à l'élégance.

Gregorovius a fait un ouvrage considérable, l'*Histoire*

de la ville de Rome, et dans une langue claire, aisée, colorée, un peu diffuse, il expose les aspects et raconte les destins de la ville éternelle, de la ville sainte et cosmopolite qui représentait l'idée de la paix et de l'harmonie au milieu des combats de l'humanité.

Sybel a fait dans son *Histoire de l'Europe pendant la Révolution française*, en un style simple, net et froid, une œuvre solide. Son *Histoire de la fondation de l'Empire allemand* n'a pas la même vigueur et la même verdeur; il est Prussien, il se pique d'écrire « cum ira et studio » et Bismarck le regardait comme un de ses plus précieux collaborateurs.

Treitschke, lui aussi, est partial de dessein prémédité; lui aussi est patriote; lui aussi est Prussien, et il ne mâche pas les expressions à ses adversaires. Mais il a un grand talent; s'il tranche légèrement les questions, s'il abuse des généralisations aventureuses, s'il dénature les physionomies, il excelle dans l'histoire des lettres et des mœurs, il retrace avec vivacité les mouvements populaires, il anime ses récits, il semble lutter encore pour cette unité allemande dont il expose la genèse, on sent tressaillir en lui quelque chose de l'âme violente des combattants et on croit entendre dans son œuvre un bruit d'épées et l'écho des cris de guerre.

Lamprecht tente de présenter en une vaste et puissante synthèse l'histoire de l'Allemagne. L'abondance des détails ne l'empêche pas d'être clair. Il met en lumière les personnages de premier rôle; tout en démêlant le jeu des intérêts politiques, il retrace assez bien l'organisation intérieure et l'évolution sociale, intellectuelle, artistique du pays; il rapproche et unit étroitement entre elles toutes les manifestations de l'âme allemande.

Les philosophes sont aussi nombreux que les historiens.

Après Fichte et Schelling, parut Hegel. On ne peut dire qu'il soit un écrivain; son style est obscur, tourmenté, disloqué, vraiment barbare; s'il a quelquefois un mot juste ou une belle image, ces bonheurs d'expression s'évanouissent sur le champ dans d'épaisses ténèbres : il n'a pas défini sa terminologie.

Un disciple de Hegel, Louis Feuerbach, l'auteur de *L'Essence du christianisme* et de *L'Essence de la religion*, a par un style clair et entraînant influé sur les esprits et sa parole résonnait, selon le mot de Ruge, comme une trompette de Jéricho; Herwegh, Wagner, Gottfried Keller, George Eliot ont reconnu ce qu'ils lui devaient.

Un autre hégélien, David Strauss, n'a pas fait seulement le célèbre ouvrage (1835) qui réduit à l'état de mythe la vie de Jésus; il a raconté en très bon style la vie de Hutten, de Voltaire, de Schubart, de Kerner.

Schopenhauer ruina l'autorité de Hegel qu'il nommait un sophiste et un bâtard de Kant. Le pessimisme qu'il prêchait eut, quoique tardivement, du succès. Mais Schopenhauer est un maître écrivain. Ses idées sont bien liées, et une fois ses prémisses admises, il explique et déduit son système très logiquement. Il joint à une érudition prodigieuse un esprit brillant et incisif. Avec quel éclat et quelle force il combat l'amour, ce grand coupable, qui perpétue la douleur dans le monde! Quelles invectives humoristiques et que de mots terribles contre les femmes et la folie du vouloir-vivre! Quelle éloquence passionnée et quelle abondance singulière d'arguments et d'exhortations pour amener l'humanité à se supprimer elle-même!

Son disciple, Édouard de Hartmann, auteur de la *Philosophie de l'inconscient*, est, lui aussi, ingénieux et déploie beaucoup de finesse et de vigueur dans sa

démonstration; lui aussi peint en de sombres tableaux les illusions et les misères de l'homme; froidement, impassiblement, sans montrer la moindre pitié, il dépouille l'existence de ses prétendus charmes pour la conduire au néant.

Les mêmes raisons expliquent la vogue de Nietzsche, et l'on comprend que les romanciers aient subi son influence, qu'ils aient mis en scène son « surhomme », le privilégié, l'artiste qui vainement aspire à l'idéal. Il aimait les penseurs de la Grèce et surtout les philosophes présocratiques; il avait lu nos classiques et il louait, il admirait la précision et la clarté des Français; ses idées sont celles qu'il a trouvées, non seulement dans Schopenhauer, mais chez Pascal, La Rochefoucauld et Chamfort, chez Stendhal, Taine, Renan, Guyau, et ces idées, il les revêt d'une forme splendide. Il est paradoxal, outrancier, porté à renchérir sur lui-même, et il n'a pas eu le temps ou la force d'exposer son système en un vaste ouvrage d'ensemble. Mais il manie avec une aisance souveraine les mots et les sons, ces « arcs en ciel », ces « ponts entre ce qui est éternellement séparé », et nombre de ses pages sont vraiment enflammées, vraiment lyriques. Quel magnifique éloge il a fait de la souffrance et quelle satire sanglante des vices de notre civilisation! Avec quelle dialectique vigoureuse et quelle verve sarcastique il a montré que la voix de la conscience n'est le plus souvent que celle de l'intérêt! Avec quels accents héroïques il célèbre le courage et proclame que la vraie culture consiste dans le libre épanouissement du moi! Avec quelle grandeur il parle de la vie qui ne l'a pas déçu parce qu'elle est un moyen de connaissance et parce que la connaissance lui offre un monde de dangers et de victoires où se déploie la bra-

voure, et, par suite, la joie! Avec quel enthousiasme il annonce son Surhomme dans les versets de Zarathoustra! Il abonde en images. Ne dit-il pas que son *Zarathoustra* a jailli de l'inspiration poétique, d'un enchantement, d'une extase, où la métaphore s'imposait à lui, comme l'expression la plus naturelle et la plus juste, où s'ouvraient à lui tous les trésors du verbe?

Enfin, les plus récents philosophes, Lotze et Eucken, Wundt et Paulsen, n'ont-ils pas un style élégant et précis?

La littérature allemande n'est donc pas sur son déclin. Elle a produit une très riche poésie lyrique; elle a tenté de créer un théâtre original; ses romanciers, ses philosophes ont l'honneur des traductions étrangères. Sans doute elle ne possède pas, elle ne possédera pas l'imperium mondial, le *Weltimperium* que Guillaume II, dans un de ses discours, attribue à la science de l'Allemagne. Mais durant le XIXe siècle elle s'est admirablement développée; après la guerre, après la fondation de l'Empire, elle n'a pas arrêté sa marche. Et quel est le domaine où l'Allemagne, une désormais et puissante, convaincue de sa force et toujours désireuse de l'accroître, hardie comme elle ne le fut jamais, animée de l'esprit d'entreprise, ne cesse pas de progresser? La victoire, dit Gœthe dans le *Faust*, est la déesse de toutes les activités.

INDEX

(On trouvera dans cet index, avec les noms d'auteurs, les prénoms et les dates biographiques qui n'ont pas trouvé place dans le texte; les chiffres renvoyant aux passages essentiels sur les auteurs sont imprimés en caractères gras.)

A

Abbt (Thomas), 205, 206.
Abraham a Sancta Clara (de son vrai nom Hans-Ulrich Megerlin), **151**, 245.
Ackermann de Saaz, 102.
Addison, 164, 165, 169, 279.
Adler (Frédéric; né en 1857), 433.
Agricola (Jean; 1492-1566), 131.
Albéric de Besançon, 30.
Albert, auteur du *Petit Titurel*, 41.
Albert d'Halberstadt, 32.
Albert (Henri; 1604-1651), 138.
Albert (prince), 244.
Alberti (Conrad, de son vrai nom Sittenfeld, né en 1862), 435.
Albertinus (Aegidius), 1560-1620, 152.
Alberus (mort en 1553), 118.
Alboin, 3.
Alcuin, 9, 13, 14.
Aleschans, 37.
Alexandre (maître), 57.
Alexandre (l') de Lamprecht, 30.
— de Gautier de Châtillon et d'Ulrich d'Eschenbach, 42.
— de Rodolphe d'Ems, 44.
Alexis, 24, 43.
Alexis (Willibald), 407.
Alfrâd, 18.
Allégorie, 35, 43, 89, 90.
Alphart (Mort d'), 64.
Alxinger (Jean-Baptiste d'; 1755. 1797), 314.
Amadis, 126, 132, 151.
Amélie de Saxe-Weimar, 185, 277.
Amis de Dieu, 103.
Angelus Silesius, 149.
Anglais (comédiens), 130.
Anglo-Saxons, 4, 10, 12, 13.
Anhalt (Henri I, duc d'), 53.
Anhalt (Louis d'), 134.
Anno (*Chant d'*), 24.
Antechrist (*Jeux de l'*), 97, 128.
Antechrist (poème sur l'), 24.
Anthologie, 277, 278.
Antoine Reiser, 316.
Antoine-Ulrich de Brunswick, 152.
Anzengruber, 424.
Archenholtz (Jean-Guillaume de), 312.
Archipoète (l'), 26.
Arigo, 106.
Arioste, 184, 314, 328.
Aristophane, 207, 350.
Aristote, 194, 195, 196, 203, 209, 240.
Arminius, 1, 117, 179, 222, 346 (voir Hermann).

Arndt (Jean), 145.
Arndt (Maurice), **325**, 327, 386.
Arnim (Achim d'), 337, **338**, 343, 381.
Arnold (Gottfried), 146.
Arnold (Jean-Georges-Daniel), 412.
Arthur (le roi), 28, 33, 37, 38, 44, 58, 61, 89.
Athenaeum, 328.
Athénée, 46.
Attila, 2, 7.
Aubades, 37, 48, 56.
Auerbach, 319, **411**, **412**, 415.
Auersperg (comte d'), voir Grün.
Aufklärung (l'), 159, 204, 205, 211.
Auguste, duc de Saxe, 134.
Avo (la recluse), 24.
Avenarius (Ferdinand; né en 1856). 432.
Aventinus, 124.
Aymon (*Les quatre fils*), 126.
Ayrer, 130.

B

Baader, 365.
Bahr (Hermann; né en 1863), 455.
Ballade, 96, 223, 241, 287.
Baptiste de Mantoue, 107, 108.
Barclay, 151.
Bardes, 179, 313.
Bataille de Ravenne, 64.
Bäuerle (Adolphe; 1786-1859), 356.
Bauernfeld (Edouard de; 1802-1890), 356.
Baumbach (Rodolphe; 1840-1905), 414.
Bauvin, 172.
Bayle, 110, 188.
Beaumarchais, 266.
Beck, 367.
Becker (Auguste), 391.
Becker (Nicolas; 1809-1845), 386.
Béda, 13, 14.
Beer (Michel), 343.
Beheim (Michel), 93-94.
Benedix (Roderich; 1811-1873), 406.
Benoît de Sainte-More, 32, 43.
Beovulf, 12, 13.
Béranger, 339.
Berlin, 188, 328, 190, 191, 192, 205, 323, 373, 382, 428.
Bernard de Ventadour, 50.
Bernard (saint), 145.
Berne, 89, 101, 129, 167, 184.
Berngcr de Horheim, 50.
Berquin, 206.
Berry (duchesse de), 340.
Berthold de Ratisbonne, 62-63.
Besser (Jean de; 1654-1729), 160.
Bettina d'Arnim, 381.
Beyerlein (François-Adam; né en 1871), 445.
Beyle-Stendhal, 187, 462.
Bèze (Théodore de), 132.
Bible (la), 18, 112, 114, 264, 300.
Birken (Sigismond de; 1626-1681), 135, 152.
Bismarck, 413, 414.
Biterolf, 64.
Björnson (Björnstjerne), 427.
Bleibtreu (Charles; né en 1859), 435.
Bletz, 128.
Bligger de Steinach, 50.
Blücher, 325.
Blumauer (Jean-Aloys; 1755-1798), 314.
Blumenthal (Oscar; né en 1853), 423, 424.
Blüthgen (Victor; né en 1844), 431.
Bocage (le) ou le *Hain*, 220-229.
Boccace, 198, 328, 453.
Bodenstedt (Frédéric de; 1819-1892), 349.
Bodmer (Jean-Jacques; 1698-1783), 73, 165, 169, 176, 177, 212, 313.
Boèce, 22.
Boehmer (Caroline), 331.
Böhlau (Hélène, Mme Al Raschid Bey; née en 1859), 437.
Böhme (Jacques), 149, 330.
Boie (Christian-Henri; 1744-1806), 207, 220, 221, 222, 300, 354.
Boileau, 161, 163.
Boisserée, 294.
Bojardo, 314.
Bondeli (Julie de), 184.
Boner (Ulrich), 91.
Bons Allemands (Compagnie des), 134.
Boppe (maître), 59.
Börne, 46, 337, 343, 371, **372-373**, 380.
Böttger, 390.
Böttiger (Charles-Auguste), 333.
Boufflers, 186.
Boy-Ed (Ida; née en 1853), 437.
Brabant (Jean I, duc de), 53.
Brachvogel (Albert-Emile; 1824-1878), 406.
Brandebourg (Otto IV, margrave de), 53.
Brant (Sébastien), 107, 108, 109.

Brantôme, 59.
Bredow, 388.
Breitinger (Jean-Jacques; 1701-1776), 165, 169, 170, 177.
Brêmois (les), 170-173, 177.
Brennenberg (Reinmar de), 96.
Brentano (Clément), 337, **338**, 340.
Brenz, 128.
Breslau (Henri IV, duc de), 53.
Breslau, 149, 191.
Brion (Frédérique), 209, 230, 256, 285, 307.
Brockes (Barthold-Henri; 1680-1747), 165, **166-167**.
Brun de Schonebeck, 47.
Buchholz (André-Henri; 1607-1671), 152.
Buchner (Auguste; 1591-1661), 138.
Büchner (Georges, 1813-1837), 343.
Buff (Charlotte), 260, 261, 307.
Bühel (Jean de), 88, 89.
Bürger (Gottfried-Auguste), 207, 208, 215, 217, 220, 224, **225-227**.
Burgondes, 4.
Burkart de Hohenfels, 54.
Burns, 413.
Busse (Charles; né en 1872), 431.
Busse-Palma (Georges; né en 1876), 431.
Byron, 295, 304, 339, 354, 385, 394, 397, **414**.

C

Cagliostro, 278.
Calderon, 336, 362.
Canaris, 339.
Canarius, 122.
Canitz (Frédéric-Rodolphe-Louis de), 160-161.
Carlingie, 28.
Castelli, 356.
Caton (Distiques de), 60.
Celtis (Conrad), 107.
Cercle (le), 89.
Cersne (Everard), 90.
Cervantes, 184, 328, 336.
Chamfort, 328, 462.
Chamisso, 337, 338, **339**, **340**.
Chant de Louis, 15.
Chant de saint Pierre, 16.
Chant d'Ezzo, 23.
Chant d'Hildebrant, 10, 15.
Chapelle, 167.
Charlemagne, 4, 7, 9, 10, 11, 18.
Charles (archiduc), 324.
Charles-Auguste de Weimar, 238. 270, 271, 273, 276, 278, 281, 294.
Charles X, 340.
Charles-Eugène de Wurtemberg, 228, 232, 234, 385.
Chartier (Alain), 172.
Chaulieu, 167.
Chénier (Joseph), 311.
Chrestien de Troyes, 33-35, 40-41.
Christ (le) et la Samaritaine, 16.
Chronique allemande, bavaroise, poméranienne, suisse, 124-125.
Chronique impériale, 29.
Chronique d'Autriche, de Cologne, de Livonie, etc., 47.
— d'Alsace, de Berne, de Thuringe, 101.
Claar (Emile; de son vrai nom Rappaport, né en 1842), 433.
Clajus, 113.
Caudius (Mathias), 207, **227-228**.
Cluny, 23.
Cochläus, 116.
Colin (Philippe), 88.
Collin (Henri-Joseph de; 1772-1811), 356.
Comte Rodolphe, 30.
Condé, 243.
Conrad d'Ammenhausen, 92.
Conrad de Fussebrunnen, 47.
Conrad de Haslau, 69.
Conrad de Heimesfurt, 47.
Conrad de Stoffel, 41.
Conrad de Würzbourg, 42-45.
Conrad (le clerc), 27, 29, 44.
Conrad (Michel-Georges; né en 1846), 435.
Conradi (Hermann; 1862-1890), 431.
Conradin, 53.
Corneille, 131, 164, 194, 195, 916.
Constantin, 4.
Couronne (la) des aventures, 41.
Cramer (Charles-Gottlob), 316.
Cramer (Jean-André; 1723-1788), 172.
Croisades, 27, 29, 30, 49, 50.
Crotus Rubianus, 110-111, 117.
Curtius (Ernest, 1814-1896), 458.
Cygnes de l'Elbe (Ordre des), 134.
Cynewulf, 4.

D

Dach (Simon), 138.
Daffinger (Marie), 362.

Dahn (Félix; né en 1834), 415.
Dante, 328, 331, 336.
Dassel (Reinald de), 26.
Daumer (Georges-Frédéric), 348.
Dauthendey (Max; né en 1867), 431.
David d'Augsbourg, 62.
Dedekind (Frédéric), 122.
Defoe, 165.
Dehmel (Richard; né en 1863), 430.
Delle Grazie (Marie-Eugénie; née en 1864), 437.
Denis (Michel), 179, 313.
Deschamps, 164.
Destouches, 164, 195.
Diderot, 195, 210.
Dietmar d'Eist, 48.
Dietrich de Bern, 6, 7, 10.
Dietrichstein (Siegmund de), 90.
Dingelstedt, 389.
Directorium humanae vitae, 101, 105.
Disciplina clericalis, 101.
Dodd, 208.
Dominicains, 102-103.
Donath (Adolphe; né en 1876), 433.
Dostoievsky, 427.
Dranmor, 414.
Dreyer (Max; né en 1862), 445.
Dringenberg, 107.
Drollinger (Charles-Frédéric; 1688-1742), 165.
Droste-Hülshoff (Annette de), 396.
Droysen (Gustave; 1808-1884), 458.
Du Bellay, 136.
Du Bos, 169.
Dumas (père), 385.
Duncker (Max), 458.
Dürer (Albert), 330, 334.

E

Eberhard (Jean-Auguste), 206.
Ebers (Georges; 1837-1898), 414-415.
Ebner-Eschenbach (Marie d'), 422-423, 436.
Ecbasis Captivi, 18.
Eck, 116.
Eckart (le féal), 6, 90.
Eckart (maître), 102.
Ecke, 64.
Eckermann (Jean-Pierre), 295.
Eckstein (Ernest; 1845-1900), 415.
Edda, 5, 83-84.
Eichendorff, 324, 337, 340-341.
Eicke de Repgowe, 63.
Eilhart d'Oberg, 30, 42, 101.
Einhart, 10, 18.
Ekkehard I, 18.
Ekkehard IV, 18.
Eléonore d'Angleterre, 26.
Eléonore d'Ecosse, 100.
Elisabeth de Nassau-Sarrebruck, 100.
Eliot (George), 461.
Emser, 116.
Enéas (Roman d'), 31.
Enéas Sylvius, voir Piccolomini.
Engel (Jean-Jacques), 206.
Epîtres des hommes obscurs, 110, 117.
Erasme, 106, 110, 111, 115.
Erfurt, 184.
Erler (Otto; né en 1873), 455.
Ermanrich, 3, 4, 6.
Ernest (le duc), 27.
Ernst (Otto; de son vrai nom Otto-Ernst Schmidt, né en 1862), 445.
Esope, 189, 194.
Etzel, 7, 19.
Eucken, 463.
Euclide, 194.
Eugène (chant sur le prince), 162.
Eulenspiegel, 101.
Euripide, 250, 275, 331.
Evers (François; né en 1871), 431.
Exode, 24.
Eyb (Albert d'), 105, 106.
Ezzo, 23.

F

Fables, 91, 118, 172, 189.
Faits des Romains, 101.
Falke (Gustave; né en 1853), 432.
Fallmerayer (Jacques; 1790-1861), 459.
Faust (le docteur), 126.
Feuchtersleben (Ernest de), 368.
Feuerbach (Louis; 1804-1872), 461.
Fichte (Jean-Gottlieb; 1762-1814), 310, 322, 328, 329, 371.
Fielding, 315, 443.
Fierabras, 126.
Finkenritter, 126.
Fischart, 118, 122-124, 137, 151.
Fischer (Jean-Georges), 355.
Fitger (Arthur; né en 1840), 432.
Flachsland (Caroline), 216.

Flaischlen (César; né en 1864), 455.
Flaubert, 395.
Fleck (Conrad), 42.
Fleming, 137, 138, 161, 162, 350.
Floire et Blanchefleur (traduit vers 1170), 30.
Floire et Blanchefleur de Conrad Fleck (vers 1220), 42.
Folquet de Marseille, 50.
Folz (Hans), 100.
Fontane, 414, **416-417**, 429, 436.
Fontenelle, 169.
Formules de Mersebourg, 1.
Forster (Georges), 312-313.
Fortunat, 9.
Fortunat, 126.
Fouqué (Frédéric, baron de la Motte), 324, 337, 338, **339**, 340.
France (Influence de la), 27-41, 48-50, 100, 122-123, 132-133, 161, 163, **166**, 167, 209-210, 220, 310, 339, 372, 375, 379, 380, 386, 395, 421, 423, 430, 438.
Francfort-sur-le-Mein, 103, 255, 256, 270, 337, 368, 386.
Fransciscains, 62.
Francisci, 144.
Franck (Sébastien), 124, 132.
François II (empereur), 325.
François (Louise de), 421-422.
Francs, 8, 14, 15.
Frankfurter (Philippe), 89.
Franzos, 415.
Frapan (Ilse; de son vrai nom Mme Akunian, née Levien), 1852-1909, 437.
Frauenlob, 59-60.
Frédéric Barberousse, 26, 31, 324.
Frédéric de Hausen, 50.
Frédéric II (empereur), 52.
Frédéric II (roi de Prusse), 144, 172, 173, 174, 175, 189, 192, 312, 324, 416.
Frédéric III (empereur), 93.
Frédéric (le landgrave) à la joue mordue, 98.
Freidank, 61, 62.
Freiligrath, 376, **387-388**.
Freussen (Gustave; né en 1863), 436.
Frenzel, 415.
Freudenleere (le), 46.
Freytag (Gustave), **399**, 415, 423, 427.
Frischlin (Nicodème), 128, 129, 130.
Frommann (le libraire), 289.
Frugifère (société), 134, 135, 138.
Fuite de Dietrich, 64.
Fulda (couvent de), 10, 11.
Fulda (Louis; né en 1862), 444.
Fürtrer (Ulrich), 89.

G

Gall (saint), 16.
Garnier (Robert), **141**.
Garve (Christian), 1742-1798, **206**.
Gauriel, 41.
Gautier d'Arras, 32.
Geibel, 66, 389, **392-393**, 395, 414.
Geiler de Kaisersberg, **104-105**, 107.
Gellert (Christian-Fürchtegott), 166, **171-172**, 207.
Gemmingen (Otto-Henri baron de; 1755-1836), 311.
Genèse de Vorau, 24.
Genèse de Vienne, 23.
Genèse saxonne, 12.
Gengenbach (Pamphile), 129.
Gentz, 323.
Geoffroy Saint-Hilaire, 306.
George (Stephan; né en 1868), 431.
Gerald, 18.
Gérard de Groote, 107.
Gerhardt, **145-147**, 157.
Gerok (Charles, 1815-1890), 393.
Gerstäcker, 407.
Gerstenberg (Henri-Guillaume de; 1737-1823), 179, 208, 209.
Gervinus (Georges-Gottfried; 1805-1871), 459.
Gessner (Salomon; 1730-1785), 176, 229.
Giesebrecht (Guillaume; 1814-1889), 459.
Gilm (Hermann de), 370.
Giotto, 272.
Gleim (Jean-Guillaume-Louis), 164, **174-175**, 176, 189, 190, 205, 207, 220.
Globe (*le*), 295.
Glogau, 140.
Glossaires, 11.
Gneisenau, 325.
Gœthe (Jean-Wolfgang), **114**, 144, 146, 180, 185, 193, 202, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 218, 220, 229, 230, 232, 239, 240, 250, 254, **255-309**, 310, 315, 317, 321, 329,

331, 332, 336, 339, 348, 349, 350, 355, 362, 364, 365, 372, 379, 380, 385, 400, 410, 423, 428.
Gœthe. *Achilléide*, 286.
— *Affinités électives*, 289-292.
— *Amine*, 255.
— *Annonces savantes de Francfort*, 257.
— *Architecture gothique*, 257.
— *Art et antiquité*, 295.
— *Ballades*, 287-288.
— *Citoyen général (le)*, 279.
— *Clavijo*, 266, 268.
— *Divan*, 292, 294.
— *Drames*, 266.
— *Egmont*, 269-270, 276, 280, 300, 308, 445.
— *Elégie de Marienbad*, 295.
— *Elégies romaines*, 276-277.
— *Elégies*, second livre, 288-289.
— *Epigrammes vénitiennes*, 277-278.
— *Faust*, 269, 295-305, 318, 364, 398.
— *Fiction et vérité*, 292.
— *Fille naturelle*, 279.
— *Ganymède*, 267.
— *Gœtz*, 257-260, 270, 304, 310, 329, 333.
— *Grand Cophte*, 278.
— *Hermann et Dorothée*, 282-286, 307.
— *Ilmenau*, 271.
— *Iphigénie*, 271, 273-275.
— *Lettres d'Italie*, 272-273.
— *Lieds*, 256.
— *Mort de Mieding*, 271.
— *Pandora*, 289.
— *Poésies se rapprochant de la forme antique*, 277.
— *Postillon Kronos*, 267.
— *Prométhée*, 203, 266, 267, 315.
— *Reineke Fuchs*, 286.
— *Révoltés*, 278.
— *Stella*, 266, 268, 451.
— *Tasse*, 271, 275-276, 300, 329.
— *Tous coupables*, 255.
— *Voyageur (le)*, 267.
— *Werther*, 260-265, 304, 307, 315, 316, 333.
— *Wilhelm Meister*, première partie, 144, 146, 219, 271, 279-282, 300, 318, 329, 334, 335, 351.
— — seconde partie, 293-294.
— *Xénies*, 287, 329.
Goettingue (poètes de), 220-229.
Gœtz de Berlichingen, 125.
Goeze (Jean-Melchior), 198, 199, 203.
Goldemar, 64.
Goldsmith, 209, 256, 264.
Goliards, 25.
Gomberville, 151.
Görres, 338, 339.
Goths, 2, 3, 4.
Gotter (Frédéric-Guillaume; 1746-1797), 220, 310.
Gottfried de Neifen, 54, 96.
Gottfried de Strasbourg, 31, 35-37, 40, 44, 51, 350.
Gotthelf (Jérémie), de son vrai nom Albert Bitzius, 410-411.
Gottschall (Rodolphe de; 1823-1909), 406.
Gottsched (Jean-Christophe), 144, 161, 163-165, 169, 170, 172, 173, 188, 203, 286, 312.
Gottsched (Mme), Louise-Adelgonde-Victoire, née Kulmus, 164.
Götz (Jean-Nicolas; 1721-1781), 174.
Goudimel, 132.
Grabbe (Christian-Dietrich), 343-344.
Gramsberger, 141.
Gratius (Ortwin), 111.
Grégoire de Tours, 9, 358.
Gregorovius (Ferdinand; 1821-1891), 459-460.
Greif, 395, 414.
Greifenberg (Catherine-Reine de; 1633-1694), 135.
Grillparzer, 306, 330, 343, 356-362, 370.
— *Aieule* (1817), 357.
— *Discorde*, 360.
— *Esther*, 361.
— *Juive*, 361.
— *Libussa*, 361.
— *Malheur à qui ment* (1878), 358.
— *Ottocar* (1825), 360.
— *Rêve (le) une vie* (1834), 357.
— *Sapho* (1818), 358.
— *Serviteur (le) fidèle* (1828), 360.
— *Toison* (1822), 359.
— *Vagues de la mer et de l'amour* (1831), 359.
Grimm (les frères), 336, 456.
Grimmelshausen (Jean-Jacques-Christophe de), 153-157, 165.
Grisebach (Edouard; 1845-1906), 414.
Grobian (saint), 88, 102.
Grosse, 394-395.

Groth (Klaus; 1819-1899), 413.
Grotius, 135.
Grün (Anastasius), 363, 364.
Gryphius, **140-142**, 145, 172.
Gudrun (poème de), 64-66, 85.
Gueinz (Christian; 1592-1650), 138.
Guerre de la Wartbourg, 41.
Guillaume d'Autriche, 101.
Guillaume de Hirschau, 23.
Guillaume II, empereur d'Allemagne, 463.
Guillaume IV de Saxe-Weimar, 134.
Gunther de Bamberg, 23.
Günther (Jean-Christian), 162, 163.
Gusman d'Alfarache, 152.
Gutenburg (Ulrich de), 50.
Gutzkow, 371, 380, 381, **382-384**, 408.
Guyau, 462.
Guyon (Mme), 316.

H

Hackländer (Frédéric-Guillaume), 409.
Hadamar de Laber, 90.
Hadloub, 57.
Hagedorn (Frédéric de), 165, **167**, 170, 173, 181.
Hagen (le greffier Gottfried), 47.
Hahn (Jean-Frédéric), 221, 222.
Hahn-Hahn (Ida comtesse; 1803-1879), 386.
Haiden (Grégoire), 89.
Halbe (Max; né en 1865), 454.
Halbsuter, 97.
Halle, 138, 146, 159, 173, 174, 177, 337.
Haller (Albert de), 165, **167-169**, 310.
Halm (Frédéric, de son vrai nom François-Joseph, baron de Münch-Bellinghausen), 362.
Hamann (Jean-Georges), 207, 208, **213**, 214, 215.
Hambourg, 138, 166, 167, 193, 198, 222.
Hamerling. 369.
— *Ahasver* (1866), 369.
— *Roi de Sion* (1869), 369.
Hamlet, 282, 388.
Hammer, 292.
Hango (Hermann; né en 1861), 433.
Happel (Eberhard-Guerner; 1648-1695), 152.
Hardenberg, voir Novalis.
Häring, voir Alexis.
Harsdörfer (Georges-Philippe de; 1607-1658), 135, 138-139.
Hart (Henri; 1855-1906), 427, 428.
Hart (Jules; né en 1859), 427.
Hartleben (Otto-Erich, 1864-1905). 455.
Hartmann d'Aue, **33-35**, 41, 44, 54.
Hartmann (Edouard de; 1842-1908), 461.
Hartmann (le pauvre), 25.
Hartmann (Maurice), 367-368.
Hauff, **354-355**, 407.
Hauptmann (Charles; né en 1858), 454.
Hauptmann (Gerhart), 428, 429, **445-454**.
Haupt- und Staatsactionen, 165.
Häusser (Louis; 1818-1867), 459.
Hebbel, 68, 344, **400-404**, 442.
Hebel (Jean-Pierre), 1760-1826, 412-413.
Hegel (Georges-Guillaume-Frédéric; 1770-1831), 365, 461.
Heiberg (Hermann; né en 1840), 436.
Heidelberg (cercle de), 134.
Heine (Henri), 316, 331, 337, 343, 349, 365, 368, 371, **373-379**, 380, 382, 385, 398, 414.
Heinse (Jean-Jacques-Guillaume), 207, 210, **229**, 315, 334.
Heinsius, 135, 136.
Heinzelin de Constance, 90.
Heliand, 12-15.
Heldensage, 3.
Helmbrecht, 45.
Henckell (Charles; né en 1864), 432.
Henno, 106, 127.
Henri d'Alkmaer, 91.
Henri de Bavière (duc), 17.
Henri de Freiberg, 42.
Henri de Krolewitz, 47.
Henri de Mölk, 25, 47.
Henri de Morungen, 50, 96.
Henri de Mügeln, 94.
Henri de Nördlingen, 103.
Henri de Rugge, 50.
Henri de Veldeke, 28, 31, 32, 54.
Henri-Jules de Brunswick-Lünebourg, 130.
Henri le Glichezâre, 30.
Henri von dem Türlin, 41.
Héraclius (l'), 32.
Herbort de Fritzlar, 32.

Herder (Jean-Gottfried), 114, 115, 174, 175, 176, 178, 179, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 212, **213-219**, 225, 228, 229, 256, 257, 264, 281, 313, 320, 321, 322, 332, 338.
Herger, 59.
Heriger, 18.
Hermann, landgrave de Thuringe, 28, 42.
Hermann (poèmes sur), 117, 172, 179, 181, 313, 346.
Hermann (Nicolas), 118.
Hermès (Jean-Timothée ; 1738-1821), 315-316.
Herrant de Wildonie, 45.
Herwegh, 388, 389, 461.
Herz (Henriette), 328.
Herzlieb (Minna), 289.
Heyse, **393-394**, 414, 415, 427.
Hildebrant (*Chant d'*), 10.
Hippel (Théodore-Gottlieb de; 1741-1796), 316.
Hippocrate, 234.
Hirschfeld (Georges ; né en 1873), 454.
Hochstraten, 110.
Hoffmann (Auguste-Henri), de Fallersleben, 387.
Hoffmann (Ernest-Théodore-Amédée), 337, 340, **341-342**.
Hoffmann (Hans), 416.
Hofmannsthal (Hugo de ; né en 1874), 455.
Hofmannswaldau (Christian Hofman de), 143-144, 157.
Hogarth, 212.
Holberg, 164.
Hölderlin (Jean-Christophe-Frédéric), 315.
Holmsen, 428.
Holtei (Charles de; 1798-1880), 412,
Hölty (Louis-Henri-Christophe), 207, 221, 222, **224-225**, 379.
Holz (Arno; né en 1863), 428.
Homère, 164, 166, 176, 193, 208, 215, 223, 256, 263, 273, 286.
Hopfen (Hans), 415.
Horace, 106, 136, 167, 173, 176, 177, 188, 193, 217, 349.
Houwald (Ernest de), 343.
Hrotsvith de Gandersheim, 18, 107, 127.
Huber (Ferdinand-Louis), 279.
Huch (Ricarda ; née en 1867), 437.
Hugo de Montfort, 94.
Hugo de Trimberg, 61-62.
Hugo (Victor), 387.
Hugues de Puiset, 30.
Humanisme, 105-109.
Humboldt (Alexandre de ; 1769-1859), 457.
Humboldt (Guillaume de), 225, 321, 322, 457.
Hume, 208.
Huns, 4.
Hutten (Ulrich de), 110, 111, 117, 213, 419.
Huysmans, 430.

I

Ibsen, 427, 446, 447.
Iéna, 173, 177, 239, 251, 310.
Iffland (Auguste-Guillaume; 1759-1814), 311, 333.
Immermann (Charles-Lebrecht), 337, **350-351**.
Innocent III, 52.
Iselin (Isaac), 312.
Isengrimus, 30.
Isidore de Séville, 11.
Italie, 105, 186, 196, 271-273, 276-277, 330, 349, 392.

J

Jacobi (Frédéric), 203, 207, 211, **231**.
Jacobi (Jean-Georges ; 1740-1814), **174**, 207.
Jacobowski (Louis ; 1868-1900), 432.
Jacques de Cessole, 92.
Jansen Enikel, 47.
Jardin des Roses, 64.
Jean-Baptiste (poème sur). 24.
Jean-Paul Richter, 219, **317-319**, 328, 334, 382, 410.
Jensen (Guillaume; né en 1837), 436.
Jérusalem, 260.
Jeux de Carnaval, 99-100.
Jeux de la Passion, 98, 128.
Jeux de Pâques, 98, 128.
Jeux de saintes, 99.
Jeu des Prophètes, 97.
Jeu des Vierges sages et des Vierges folles, 98.
Johansdorf (Albert de), 50.
Jongleurs, 17, 24, 26, 27, 37, 64, 67, 86.

Jordan, 398.
Jordanis, 7.
Joseph II, 313, 363.
Judith (poème sur), 24.
Jung-Stilling (Jean-Henri), 207, **231**.
Jutta, 99.

K

Kadelburg (Gustave; né en 1851), 423.
Kaldenbach (Christophe), 138.
Kant (Emmanuel), 159, 205, 214, 239, 294, **309-310**.
Kantzow, 125.
Kanzler, 59.
Kästner (Abraham-Gotthelf; 1719-1800), 170, 211, 220.
Keller (Gottfried), **414**, **417-418**, 427, 437, 461.
Kerner (Justin), 353.
Kestner, 260-261.
Kinkel, 389.
Kirchmair (Thomas), 128.
Klaj (Jean), 135.
Kleist (Ewald de), 165, **175**, **176**, 189, 190.
Kleist (Henri de), 142, 319, 323. 324, 337, **344-348**, 423, 442.
— *Bataille d'Hermann* (publiée par Tieck en 1821), 346.
— *Catherine de Heilbronn* (1810), 345.
— *Cruche cassée* (1808), 345.
— *Famille Schroffenstein* (1803), 345.
— *Germania à ses enfants* (1813), 324.
— *Nouvelles* (1810-1811), 344.
— *Penthésilée* (1808), 345.
— *Prince de Hombourg* (publié par Tieck en 1821), 346.
Klettenberg (Mlle Suzanne-Catherine de), 256, 282.
Klinger (Frédéric-Maximilien), 206, 209, 209, 210, 211, 212, 213, 225, 229, **230**, 232, 333.
Klopstock (Frédéric-Gottlieb), 114, 166, 174, **177-183**, 188, 190, 206, 207, 212, 213, 220, 221, 222, 223, 228, 229, 232, 264, 312, 313, 321.
Klotz (Christian-Adolphe ; 1738-1771), 196, 203, 215.
Knaust (Henri), 118.
König (Henri), 407.
König (Jean-Ulrich de ; 1688-1744), 160.
Kœnigsberg, 138, 207, 214, 310.
Körner (Gottfried), 114, 237, 311, 327.
Körner (Théodore), 325-327, 343.
Kortum (Charles-Arnold ; 1745-1824), 315.
Kotzebue (Auguste de; 1761-1819), 311, 329, 333.
Kretschman (Charles-Frédéric ; 1738-1809), 313.
Kretzer (Max; né en 1854), 436.
Krüger (Barthélemy), 126.
Kugler (François), 391
Kühne (Gustave; 1806-1888), 371, 380.
Kürenberg, 48.
Kurz (Isolde; née en 1853), 437.
Kurzibold (Kuno, comte de Niederlahngau), 17.
Kyot, 41.

L

La Bruyère, 169, 243.
La Calprenède, 151.
La Fare, 167.
La Fontaine, 167, 190.
Lafontaine (Auguste; 1758-1831), 219, 316.
Lamartine, 354.
Lamprecht (Charles; né en 1856), 460.
Lamprecht de Ratisbonne, 47.
Lamprecht (le clerc), 27, 30.
Lange(Samuel-Gotthold;1711-1781), 174, 188, 203.
Lantfrit et Cobbo. 18.
Lanzelet (vers 1195), 41.
La Roche (les), 184.
La Roche (Maximilienne de), 268,
La Rochefoucauld, 462.
L'Arronge (Adolphe; 1838-1908), 424, 427.
Lassalle, 408.
Laube, 371, 380, 381, 382, **384-385**.
Lauremberg (Jean; 1590-1658), 150,
Laurin, 64.
Lavater (Jean-Gaspard), 207, 208, **231**, 266.
Lazarille de Tormes, 152.
Leibniz (Gottfried-Guillaume de), 116, 158-159, 294.

Leipzig, 158, 163, 165, 170, 171, 173, 177, 188, 189, 222, 237, 255.
Leisewitz (Jean-Antoine), 207, 211, 222, 225, 232.
Lenau, 364-367.
— *Albigeois* (1842), 365.
— *Don Juan* (publié par Grün en 1851), 366.
— *Faust* (1836), 364.
— *Poésies* (1832 et 1838), 366.
— *Savonarole* (1837), 365.
Lengefeld (Charlotte de), 239, 240.
Lenz (Jacques-Michel), 1751-1792. 207, 209, 210, 211, 212, 230, 265, 275.
Léopold de Brunswick, 277.
Lessing (Gotthold-Ephraïm), 48, 139, 169, 174, 175, 182, 183, 187-205, 206, 207, 208, 209, 210, 215, 254, 310, 320.
— *Anti-Goeze*, 198.
— *Dramaturgie de Hambourg*, 193.
— *Education du genre humain*, 202.
— *Emilie Galotti*, 196, 445.
— *Ernest et Falk*, 202.
— *Fables*, 190.
— *Fragments d'un anonyme*, 198.
— *Laocoon*, 192.
— *Lettres archéologiques*, 196.
— *Lettres sur la littérature du jour*, 190.
— *Minna de Barnhelm*, 191.
— *Miss Sara Sampson*, 188.
— *Nathan le Sage*, 198.
— *Philotas*, 189, 442.
Leuthold, 395.
Levezow (Ulrique de), 295.
Levin, voir Rahel.
Lewald (Fanny; 1811-1889), 386.
Lichtenberg (Georges-Christophe; 1742-1799), 165, 212.
Litchtwer (Magnus-Gottfried; 1719-1783), 170, 172.
Lienhard (Fritz; né en 1865), 432.
Liliencron, 433-435.
Lillo, 189.
Lindau (Paul; né en 1839), 423, 427.
Lindau (Rodolphe), 416.
Lingg, 395.
Liscow (Christian-Louis ; 1701-1760), 165, 170.
Lloyd, 312.
Lobwasser, 132.
Loewenberg (Jacques; né en 1856), 432.
Logau (Frédéric de; 1604-1655), 132, 138, 159.
Lohengrin, 42.
Lohenstein (Daniel-Gaspard de), 143, 144, 152, 156, 157, 160, 161, 162, 163, 169.
Longin, 170.
Lope de Vega, 362.
Lorm (Hieronymus), 369.
Lotze (Hermann; 1817-1880), 463.
Louis d'Anhalt, 134.
Louis I de Bavière, 386.
Louis III, 15.
Louis XIV, 132, 161, 163.
Louise (la reine) de Prusse, 281, 324.
Lubliner (Hugo; né en 1846), 424, 427.
Lucien, 184.
Ludwig (Otto), 404-406.
Luther (Martin; 1483-1546), 109-127, 222, 258.
Lutwin, 47.
Lützow, 326.
Lux (Adam), 283.

M

Maguelonne, 126.
Makart (Hans), 369.
Malherbe, 137.
Mallet, 179, 180.
Manuel (Nicolas), 129.
Manzoni, 295.
Marcien Capella, 22.
Marie de Bourgogne, 91.
Marguerite de Vaudemont, 100.
Marguerite Ebner, 103.
Marino, 143, 161.
Marivaux, 195.
Marlowe, 127.
Marner (le), 59.
Marnix, 123-124.
Marot, 132.
Martensen, 365.
Martial, 277, 278, 286.
Martin de Cochem, 149.
Massmann (Hans-Ferdinand), 371.
Mathieu (Evangile de), 11.
Mathilde d'Autriche, 105.
Matthisson (Frédéric de), 314.
Maupassant, 420.
Maurice de Craon, 27, 32.
Maurice de Hesse, 130.
Mauvillon et Unzer, 207.

Maxence, 4.
Maximilien I (empereur; 1459-1619), 90.
Mayer (Charles; 1786-1870), 353.
Mazzini, 371.
Megerle, voir Abraham a Sancta Clara.
Meier Helmbrecht, voir *Helmbrecht*.
Meinloh de Sevelingen, 48.
Meissner (Alfred), 368.
Meissner (Auguste), 316.
Meistergesang, 59, 193.
Mélanchton, 114, 121.
Melissus, 132.
Mencke (Jean-Bernhard), 162.
Mendelssohn (Moïse), 175, 190, 192, 201, 205, 206, 265, 331.
Menzel (Wolfgang; 1798-1873), 381-382.
Mercier, 210.
Merck (Jean-Henri; 1741-1791), 212, 225, 266, 301, 307.
Mercure allemand, 165.
Mercure rhénan, 339.
Merker (les), 50, 93.
Mérimée, 420.
Mersebourg (formules de), 1.
Merswin (Rulman), 103.
Metternich, 363, 371.
Metz (docteur), 256.
Meyer (Conrad-Ferdinand), 414, 419-421.
Miller (Martin), 207, 221, 222, 224, 316.
Milton, 165, 166, 169, 177.
Minnesang (le), 21, 48-59, 95.
Miroir des Saxons, 63.
— *des Souabes*, 63.
Molière, 164, 195, 444.
Mombert (Alfred; né en 1872), 431.
Mommsen (Théodore; 1817-1902), 458.
Morhof (Daniel-Georges; 1639-1691), 161.
Mörike, 355, 400, 413.
Moringer, 96.
Moritz (Charles-Philippe; 1757-1793), 316.
Moscherosch (Jean-Michel; 1601-1669), 153.
Mosen, 396.
Mosenthal (Salomon; 1821-1877), 362.
Moser (Frédéric-Charles de), 313.
Moser (Gustave de; né en 1825), 424.
Möser (Albert), 433.
Möser (Juste), 312.
Mozart, 341.
Mügge (Théodore; 1806-1861), 407.
Müller (Adam), 323.
Müller (Frédéric, ou le peintre Müller, 1749-1825), 207, 208, 213, 229.
Müller (Gottwerth) ou Müller d'Itzehoe, 315.
Müller (Jean de), 218, 312.
Müller (Guillaume), 397.
Müller (Wolfgang), de Königswinter, 391.
Müllner (Adolphe; 1774-1829), 343, 357.
Münch-Bellinghausen, voir Halm.
Münchhausen (Börries baron de; né en 1874), 433.
Mundt (Théodore; 1808-1861), 371, 380, 381, 382, 385.
Munichois, 291-395.
Murner (Thomas), 116, 151,
Musäus (Jean-Charles-Auguste; 1735-1787), 314.
Muscatblüt, 94.
Muspilli, 12.
Musset, 379.
Mystiques, 102-104, 231,

N

Naogeorg, 128.
Napoléon I, 292, 306, 321, 323, 324, 325, 339, 363, 379.
Napoléon III, 244.
Nasus, 123.
National (*le*), 380.
Neander (Joachim), 146.
Neidhart de Reuenthal, 55-56, 59.
Neidhart Fuchs, 56, 89.
Nestroy (Jean-Nepomuk; 1802-1862), 356.
Neuber (Mme Caroline), 164-165.
Neukirch (Benjamin; 161), 163.
Neumark (Georges), 1619-1681, 138.
Nibelungen (poème des), 66-87, 300.
Nicolai (Christophe-Frédéric), 190, 205, 212, 315, 329.
Nicolay (Louis-Henri de; 1737-1820), 314.
Nicolas de Wyl, 105.
Niebuhr (Barthold; 1776-1831), 457.
Niembsch, voir Lenau.

Nietzsche (Frédéric; 1844-1900), 462-463.
Nissel (François), 1831-1893, 362.
Nivard, 30.
Noces de Metzi, 89.
Notker Labeo ou Teutonicus, mort en 1022, 22.
Novalis, 330, 332, 334-335, 337.
Nuremberg, 119-121, 134, 138, 334.
Nydhart (Hans), 106.

O

Octavien, 126.
Odoacre, 6-7.
Oehlenschläger (Adam-Gottlob; 1779-1850), 343.
Olivier (et Roland), 28.
Ompteda (Georges d'; né en 1863), 436.
Opitz (Martin, de Boberfeld), 132, 134-140, 142, 149, 150, 161.
Orendel, 27.
Ortnit, 64.
Ossian, 179, 180, 216, 217, 232, 256, 263, 264.
Oswald, 27.
Oswald de Wolkenstein, 94.
Otfrid de Wissembourg, 13-16.
Otte, 32.
Ottocar de Styrie, 47.
Otton I, 17.
Ovide, 32, 43, 272, 277.

P

Palafox, 324.
Palladio, 272.
Paoli (Betty), 368.
Pappenheim, 133.
Paris, 131, 215, 314, 321, 215, 324, 337, 393.
Pascal, 462.
Paul Diacre, 9, 10.
Pauli (Jean), 125.
Paulsen (Frédéric; né en 1846), 463.
Paumgartten (Charlotte), 362.
Pegnitz (Bergers de la), 134.
Peire Vidal, 50-51.
Percy, 208, 338.
Pertz (Georges; 1795-1876), 459.
Pestalozzi, 322.
Petit Lucidarius, 62, 92.
Pétrarque, 105, 328.
Peuerbach, 106.
Peutinger, 107.
Pfeffel (Gottlieb-Conrad), 172.
Pfefferkorn (Jean), 110, 111.
Pfitzer (le médecin), 127.
Pfizer (Gustave; 1807-1890), 354.
Pforr (Antoine de), 105.
Phèdre (le fabuliste), 190.
Phidias, 273, 294.
Philhellénisme, 229, 315, 339, 397.
Philippe de Souabe, 52-53.
Philippi (Félix; né en 1851), 445.
Piccolomini (Enéas-Silvius), 105.
Pichler, 370.
Piétistes, 146.
Pietsch (Jean-Valentin; 1690-1733), 161.
Pilate, 24.
Pindare, 286, 350.
Pirkheimer (Willibald), 122.
Platen, 307, 337, 349-350, 390, 391, 394.
Platter (les), 125.
Plaute, 106, 230.
Pleier (le), 41.
Plutarque, 232.
Pogge, 105.
Polenz (Guillaume de; 1861-1903), 436.
Pope, 165, 166, 168, 174.
Postel, voir Scalsfield.
Prior, 167.
Properce, 277.
Provençaux, 48-51.
Prudence, 9, 18.
Prutz (Robert; 1816-1872), 386.
Pufendorf (Samuel de), 157.
Püterich (Jacques) de Reichertshausen, 105.
Putlitz (Gustave de), 391, 406.
Pyra (Emmanuel-Jacques), 165, 174.

Q

Quevedo, 153.
Quinault, 142.

R

Raabe, 410, 415, 427.
Raban Maur, 13, 14.
Rabelais, 122, 132.
Rabener (Gottlieb-Guillaume), 165, 170, 171, 174.

Rabus, 123.
Rachel (Joachim; 1618-1669), 150-151.
Racine, 164.
Radetzky, 356.
Radowitz, 327.
Rahel Levin, 381.
Raimund (Ferdinand; 1796-1836), 356.
Ramler (Charles-Guillaume), **175-176**, 220.
Ranke (Léopold de; 1795-1886), 459.
Rasinus, 106.
Ratisbonne (Burgrave de), 48.
Ratpert, 16.
Raumer (Frédéric de; 1781-1873), 459.
Raupach (Ernest-Benjamin-Salomon; 1784-1852), 344.
Ravenne, 7.
Rebhun (Paul), 129.
Redwitz (Oscar de), 390.
Regenbogen (Barthel), 59-60.
Regiomontanus, 106.
Regnard, 164.
Reichenau, 11.
Reimarus (Samuel), 198.
Reineke Vos, 91.
Reinbot de Durn, 47.
Reinhold (Charles-Léonard), 310.
Reinmar le Jeune ou de Zweter (mort après 1252), 54.
Reinmar le Vieux, de Haguenau (mort avant 1210), 51.
Renan, 462.
Repkowe, 63.
Rets du diable (les), 92.
Reuchlin (Jean), 105, 106, 110-111, 127.
Reuter (Christian; 1665-1710), 156.
Reuter (Fritz; 1810-1874), **412-413**, 427.
Reuter (Gabrielle; née en 1859), 438.
Révolution française, 180, 222, 224, 278, 283-285. 314, 321-322, 339.
Richardson, 166, 188, 264, 315.
Richter (voir Jean-Paul).
Ringwaldt (Barthélemy), 118, 121.
Rist (Jean), 134, 138, 139.
Rittershaus (Emile; 1837-1897), 393.
Robertin (Robert; 1600-1648), 138.
Robespierre, 380.
Robinsonades, 165.
Rodenberg (Jules Lévy; né en 1831 à Rodenberg), 391.
Rodolphe de Fenis, comte de Neuchâtel, 50.
Rodolphe d'Ems, 31, 44, 47.
Roi blanc (le), 90.
Roland, 4, 27, 28, 29, 30, 44.
Rollenhagen (Georges), 121.
Roncevaux, 4.
Ronsard, 136.
Roquette, 390-391.
Rosegger, 421, 436.
Rosenplüt, 100.
Rossbach, 110.
Rostand, 444.
Rother (le roi), 27.
Rousseau (J.-J), 195, 210, 211, 216, 232, 256, 264, 265, 316.
Rückert (Frédéric), 324, 337, **348**.
Rudlieb (le), 21.
Ruge (Arnold), 461.
Rumezland, 59.
Rutilius, 272.

S

Saar (Ferdinand de; 1833-1906), 437.
Sachs (Hans), **119-121**, 127, 129, 131, 137, 266, 308.
Sachsenheim (Hermann de), 90, 105.
Saint-Gall, 11, 18, 22.
Saint Georges (chant de), 16.
Saint-Just, 380.
Saint-Réal, 239.
Saint-Simonisme, 375, 380.
Salis-Seewis (Jean-Gaudenz de), 314.
Salomon et Marolf, 27.
Salomon I (évêque de Constance), 14.
Salomon (poème sur), 24.
Salus (Hugo; né en 1866), 433.
Sand (George), 380-381.
Sapin (Société du Grand), 134.
Sarrasins, 4, 30.
Sastrow, 125.
Saucourt (bataille de), 15.
Scaliger, 136.
Scarron, 280, 314.
Schack, 394.
Scharnhorst, 325, 327.
Schede, 132.
Schefer (Léopold; 1784-1862), 348.
Scheffel, **398-399**, 414, 427.
Scheffler (Jean), 149.
Scheidt, 122.

Schelling (Frédéric-Guillaume-Joseph; 1775-1854), 329, 331.
Schelmuffsky, 156-157.
Schenkendorf, 327.
Scheksalstragödie, 342-343.
Schildbürger (les), 126.
Schill, 325, 327.
Schiller, 114, 166, 169, 174, 179, 206, 207, 210, 211, 227, 230, **232-255**, 279, 286, 287, 289, 295, 309, 310, 314, 315, 317, 320, 321, 326, 327, 329, 331, 332, 362, 385, 399, 423.
— *Anthologie*, 240.
— *Ballades*, 241-242.
— *Brigands*, 231-234.
— *Démétrius*, 254.
— *Don Carlos*, 237-238.
— *Fiancée de Messine*, 250-251.
— *Fiesque*, 234-235.
— *Guillaume Tell*, 251-254, 321.
— *Histoire*, 239.
— *Intrigue et amour*, 235-236.
— *Marie Stuart*, 246-248.
— *Philosophie et esthétique*, 239-240.
— *Poésies*, 240-241.
— *Pucelle d'Orléans*, 248-250, 321.
— *Wallenstein*, 242-246, 321.
— *Visionnaire*, 316.
— *Xénies*, 287, 329.
Schimmelmann, 239.
Schlaf (Jean; né en 1862), 428.
Schlegel (Elie; 1719-1749), 140, 165, **172**.
Schlegel (Frédéric), 215, 323, 328, 329, 330, 331, **332-333**, 336, 337, 343.
Schlegel (Guillaume), 321, 323, **331-332**, 336, 337, 343.
Schleiermacher (Frédéric-Ernest-Daniel), 322, 328, 335, 336, 337, 382.
Schlosser (Frédéric; 1776-1861), 459.
Schlözer (Auguste-Louis), 312.
Schnabel (Jean-Gottfried), 165.
Schneckenburger (Max), 386.
Schnitzler (Arthur; né en 1862), 456.
Schönaich-Carolath (prince Emile de; 1852-1908), 433.
Schœnemann (Lili), 268.
Schönthan (François de; né en 1849), 424.
Schönthan (Paul de; né en 1853), 424.
Schopenhauer (Arthur; 1788-1860), 461, 462.
Schottel (Juste-Georges), 158.
Schreyvogel (Joseph; 1768-1832), 356.
Schröder (Frédéric-Louis; 1744-1816), 197, 310, 311.
Schubart (Christian-Frédéric-Daniel; 1739-1791), 185, 207, 208, 224, **228**.
Schubin (Ossip; de son vrai nom Lola Kirschner, née en 1854), 438.
Schücking (Levin), 407.
Schulze, 340.
Schupp (Balthazar; 1610-1661), 114, 151.
Schwab (Gustave; 1792-1850), 354.
Schwartz Erla, 214.
Schweinichen (Hans de; 1552-1616), 125.
Scott (Walter), 407.
Scribe, 385, 399.
Scudéry (Mlle de), 151.
Scultetus (André), 139.
Sealsfield, 407.
Sedaine, 279.
Seidel (Henri; né en 1842), 435.
Seifried Helbling, 62.
Sénèque le Tragique, 141.
Seume (Jean-Gottfried), 310.
Shaftesbury, 184.
Shakespeare, 131, 140, 165, 169, 185, 195, 196, 208, 209, 217, 218, 232, 256, 257, 279, 282, 306, 310, 328, 331, 336, 362, 404, 452.
Sidoine (Apollinaire), 9.
Siegfried (Walter; né en 1858), 436.
Sigenot, 64.
Silésie (école de), 138.
— (seconde école de), 142.
Simrock, 397-398.
Sociétés pour la réforme de la langue, 134-135.
Somme de théologie, 23.
Sophie (de Kühn), fiancée de Novalis, 335.
Spalatin, 112.
Spee (Frédéric de), 147-149.
Spener (Philippe-Jacques), 146.
Spengler (Lazarus; 1479-1534), 118.
Speratus (Paul; ou de Spretten, 1484-1554), 118.
Spervogel, 59.
Spielhagen, **408-409**, 415, 427.
Spies (Jean), 126.
Spiess (Christian-Henri), 316.
Spindler (Charles; 1796-1855), 417.
Spinoza, 267, 294, 335.

Stace, 43, 169.
Stadion (comte), 184, 186.
Staël (Mme de), 337, 358.
Steele, 165.
Stein (baron de), 325.
Stein (Charlotte de), 270, 271, 273, 276.
Steinhöwel (Henri), 106.
Steinmar, 56.
Stendhal, 187, 462.
Sterne, 184, 209, 315, 319, 333.
Stieglitz (Charlotte), 381.
Stifter, 370.
Stinde (Jules), 1841-1905, 415.
Stolberg (Mlle Auguste de), 268.
Stolberg (Christian de), 207, 221, 222.
Stolberg (Frédéric de), 207, 208, 213, 215, 221, 222, **223-224**, 228, 301.
Storm, **409-410**, 414, 415, 427, 431.
Strachwitz, 390.
Strasbourg, 93, 103, 104, 105, 107, 134, 213, 215, 230, 256, 257, 327.
Strauss (David; 1808-1874), 461.
Stricker (le), 44-45.
Sturm (Jacques), 105.
Sturm (Jules; 1816-1896), 393.
Sturm und Drang, 205, 206-231.
Suchenwirt (Pierre), 92-93.
Sudermann (Hermann), 429, 436, **438-444**.
Sue (Eugène), 384.
Suétone, 18.
Sulzer (Jean-Georges; 1720-1779), 144, **176**.
Suso ou Henri Seuse, 102-103.
Suttner (Bertha de; née en 1843), 438.
Swift, 165, 301.
Sybel (Henri de; 1817-1895), 460.

T

Tacite, 1, 312.
Taine, 462.
Tannhäuser, 56, 90, 96.
Tatien, 11, 13.
Tauenzien, 191.
Tauler (Jean), 102-103.
Taylor (Georges: de son vrai nom Adolphe Hausrath, né en 1837), 415.
Teichner (Henri le), 92.
Tempelhof, 312.
Térence, 18, 106, 107, 128.
Teuerdank, 90.
Teufelliteratur, 127.
Théocrite, 176, 267, 349.
Théodomir, 6.
Théodoric, 4, 6.
Théologie germanique, 103.
Théophile, 99.
Thiers, 386.
Thomas de Bretagne, 35.
Thomasin de Zirclaere, 60.
Thomasius, 158.
Thomson, 165, 166, 168, 175.
Thou (de), 135.
Thümmel (Maurice-Auguste de), 314.
Tibulle, 277.
Tieck, 328, 330, **333-334**, 337, 340, 343.
Tiedge (Christophe-Auguste), 314.
Timée, 46.
Titz (Jean-Pierre), ou Titius, 138.
Tourgueniev, 427.
Tovote (Heinz; né en 1864), 436.
Traeger (Albert), 393.
Treitschke (Henri de; 1834-1896), 460.
Treizsaurwein (Marx), 90.
Trescho, 214.
Tressan, 218.
Tscherning (André), 138.
Tschudi (Aegidius, 1505-1572), 124, 253.
Tungdalus, 24.
Türing de Ringoltingen, 101.
Tyrtée, 134, 309, 323.

U

Uhland (Louis), **352-353**, 396, 413.
Ulenhart, 152.
Ulfilas, 3.
Ulrich d'Eschenbach, 42.
Ulrich de Liechtenstein, 57-59.
Ulrich de Ribeauvillé, 88.
Ulrich de Türheim, 41, 42.
Ulrich de Winterstetten, 54.
Ulrich de Zatzikoven, 41.
Ulrich von dem Turlin, 41.
Universités, 106.
Urfé (d'), 151.
Usteri (Jean-Martin; 1763-1827), 412.
Uz (Jean-Pierre), 1720-1796, 166, **174**.

V

Vagants, 25, 37.
Valdere, 3.
Van Eyck, 294.
Varnhagen d'Ense, 338, **339**, 381.
Veit (Dorothée), 328, 331.
Veldeke (Henri de), 28, 31, 32, 54.
Vertot, 239.
Vida, 136.
Vidsidh, 3.
Viebig (Clara; ou Mme Cohn, née en 1860), 438.
Vierordt (Henri; né en 1855), 433.
Vigny, 349.
Virgile, 18, 106, 107, 168, 169.
Virginal, 64.
Vischer (Frédéric-Théodore), 414.
Vitruve, 272.
Vogel (Henriette), 347.
Volksbücher, 126.
Volkslied, 94-97.
Voltaire, 164, 184, 195, 209, 211, 310.
Vondel, 141-142.
Voss (Jean-Henri), 114, 207, 213, 215, 220, 221, **222-223**, 412.
Voss (Richard), 416.
Voyage des Viennois, 46.
Vulfila, 3.
Vulpius (Christian-Auguste), 316.
Vulpius (Christiane), 273, 278, 289, 295.

W

Wackenroder (Guillaume-Henri; 1773-1798), 334.
Wagner (Henri-Léopold; 1747-1779), 207, 210, 230.
Wagner (Richard), 349, 398, 461.
Waitz (Georges; 1813-1886), 459.
Waldis (Burkard), 118, 129.
Wallenstein, 133.
Waller, 167.
Waltharius (le), 18-21.
Walther de la Vogelweide, 49, 50, **51-53**, 60, 62.
Weber (Veit), 97.
Weckherlin (Georges-Rodolphe), 134.
Wedekind (Frank; né en 1864), 455.
Weimar, 134, 138, 183, 185, 218, 238, 270, 273, 277, 279, 289, 328.
Wehrs, 221.
Weinschwelg (le), 46.
Weise (Christian), 155, 163.
Weisse (Christian-Félix), 206, 207.
Wenceslas II, 53.
Werder (Diederich von dem), **152**.
Werner (Zacharie), 342, 343, 357.
Wernicke (Christian; né en 1661, mort entre 1710 et 1720), 156, 161, 163.
Wernher d'Elmendorf, 25.
Wernher le jardinier, 45.
Wernher (le prêtre), 24.
Wessobrunn (*prière de*), **11**.
Wetzlar, 208, 293.
Wichert (Ernest; 1831-1902), 406.
Wickram, 125, 129.
Widmann (Achille-Jason), 125.
Widmann (Georges), 127.
Wieland (Christophe-Martin), 169, **183-186**, 191, 206, 207, 208, 221, 222, 281, 301, 310, 313, 314, 329, 340.
Wienbarg (Ludolphe; 1803-1872), 371, 380, 382, **385**.
Wigalois (vers 1205), 41, 101.
Wigamur, 41.
Wilbrandt, 414, **426-427**, 436.
Wildenbruch, 414, **426**, 429, 436.
Wille, 23.
Willem, 91.
Willemer (Marianne de), 292.
Williram, 23.
Wimpheling (Jacques), 105, 107, 108.
Winckelmann (Jean-Joachim), **186-187**, 192, 196, 210, 332.
Winsbeke (le), 60.
Winsbekin (la), 61.
Wirnt de Gravenberg, 41, 43.
Wisse (Claus), 88.
Wittenberg, 113, 119, 138, 188.
Wittenberg (journaliste), 185.
Wittenweiler (Henri), 89.
Wodan, 2.
Wolf (Frédéric-Auguste), 286, 458.
Wolf (Jules; né en 1834), 414.
Wolfdietrich, 64.
Wolff (Christian de), 159, 169.
Wolfram d'Eschenbach, 33, **37-41**, 54, 87, 88.
Wood, 208.
Wundt (Guillaume; né en 1832), 463.

Y

Young, 208.

Z

Zachariä (Juste-Frédéric-Guillaume), 165, **172-173**.
Zahn (Ernest; né en 1867), 436.
Zedlitz (Joseph-Christian de), 363.
Zesen (Philippe de; 1619-1680), 134, 138-139, 152.
Ziegler (Henri-Anshelm de), **144**, 152.
Zinkgref (Jules-Guillaume; 1591-1635), 134, 137.
Zola, 427, 430.
Zschokke (Henri; 1771-1848), 316.
Zurich, 167, 176, 182, 417.
Zwingli, 115.

TABLE

CHAPITRE I

LES PREMIERS SIÈCLES

Les Germains. — La vieille poésie germanique. — Les Gots. — Wulfila. — La Heldensage ou légende héroïque. — Les Burgondes ou Nibelungen et Etzel. — Sigurd et Brünhild, Gudrun et Atli. — Dietrich de Bern. — Théodoric et Attila. 1

CHAPITRE II

LE IXe SIÈCLE

Les Francs. — Le haut-allemand et le bas-allemand. — Le latin, langue littéraire. — Renaissance carolingienne. — Chant d'Hildebrant. — Traductions. — Prière de Wessobrunn. — Le Muspilli. — La Genèse. — L'Heliand. — Le livre des Évangiles, d'Otfrid de Wissembourg. — Chant de Louis. — Petits poèmes. 8

CHAPITRE III

LE Xe ET LE XIe SIÈCLE

Les jongleurs et le latin. — Hrotsvith. — L'Ecbasis. — Le Waltharius. — Le Rudlieb. — Les traductions de Notkêr. — Williram. — Le clergé. — Le Chant d'Ezzo. 17

CHAPITRE IV

LE XIIe SIÈCLE

La poésie ecclésiastique. — Henri de Mölk. — Les vagants. — L'Archipoète. — Poèmes d'aventures. — Influence française. — Cour-

toisie. — Traductions des livres welches. — Le moyen-haut-allemand et la langue littéraire. — Le clerc Conrad, sa *Chronique impériale* et son *Roland*. — Le clerc Lamprecht et son *Alexandre*. — Henri le Glichezâre. — *Comte Rodolphe*. — Eilhard. — Veldeke et le *Roman d'Enéas* 24

CHAPITRE V

LE XIIIe SIECLE

L'épopée courtoise. — Hartmann d'Aue. — Gottfried de Strasbourg. — Wolfram d'Eschenbach. — Leurs élèves. — Conrad de Würzbourg. Rodolphe d'Ems et le Stricker. — Helmbrecht. — Le voyage des Viennois. — Le Weinschwelg. — Poésie ecclésiastique. — Chroniques rimées. — Le Minnesang. — Influence française. — Haut amour et bas amour. — Hausen. — Morungen et Reinmar le vieux. — Walther de la Vogelweide. — Neifen, Winterstetten et Hohenfels. — Neidhart. — Le Tannhäuser. — Les Suisses, Steinmar, Hadloub. — Maître Alexandre. — Ulrich de Liechtenstein. — Poésie didactique. — Heriger et Spervogel. — Le Marner. — Frauenlob et Regenbogen. — Le Winsbeke et la Winsbekin. — Thomasin de Zirclaere. — Freidank. — Hugo de Trimberg. — Satire : le prétendu Seifried Helbling. — Sermon : David d'Augsbourg et Berthold de Ratisbonne. — Eike de Repkowe. — L'épopée populaire. — Gudrun. — Les Nibelungen. 32

CHAPITRE VI

LE XIVe ET LE XVe SIÈCLES

Décadence. — Saint Grobian. — Remaniements et récits. — Contes plaisants. — *Marolf;* le *Curé du Kalenberg;* Neidhart Fuchs ; le *Cercle*. — Allégorie : Hadamar; Cersne: Sachsenheim; l'empereur Maximilien. — Le fabuliste Boner. — Henri d'Alkmaer; Ammenhausen; le Teichner; Suchenwirt; Bebeim. — Les maîtres chanteurs. — Montfort et Wolkenstein. — Le chant populaire. — Le drame. — Drame latin. — Drame allemand. — *Jeu de Pâques; Jeu de la Passion; Jeu des vierges sages et folles; Papesse Jeanne*. — Comédie. — Jeux de carnaval. — Rosenblüt et Folz. — Le roman. — Traductions. — Historiographie. — L'*Eulenspiegel*. — Ackermann. — Théologie : Eckart, Suso, Tauler, Henri de Nördlingen, Merswin. — Geiler de Kaisersberg. — Humanisme. — La comtesse Mathilde. — Nicolas de Wyl, Steinhöwel, Arigo. — Albert d'Eyb. — *Henno*. — Les Universités. — Celtis. — Wimpheling. — Sébastien Brant 88

CHAPITRE VII

LE XVIe SIÈCLE

Erasme. — Reuchlin. — Les Épitres des hommes obscurs. — Luther. — Murner. — Hutten. — Alberus et Waldis. — Hans Sachs. — Ringwaldt et Rollenhagen. — Fischart. — Pauli, Widmann et Wickram, — Le docteur Faust. — Le drame. — Naogeorg. — Frischlin. — Manuel. — Les comédiens anglais. — Henri-Jules de Brunswick. — Ayrer . . 109

CHAPITRE VIII

LE XVIIe SIÈCLE

La guerre de Trente Ans. — La langue. — Sociétés. — Opitz. — Fleming. — Les Silésiens. — Gryphius. — Seconde école de Silésie. — Hofmannswaldau et Lohenstein. — Poètes : Gerhardt et Spe. — Satiriques. — Romanciers : Moscherosch, Grimmelshausen, Weise, Reuter. — Savants : Pufendorf, Thomasius, Leibniz, Wolff. — L'Aufklärung 132

CHAPITRE IX

LE XVIIIe SIÈCLE

Les antisilésiens et Gunther. — Gottsched. — Brockes, Hagedorn, Haller, les Suisses. — Le journal de Brême. — Les poètes de Halle. — Klopstock. — Wieland. — Winckelmann. — Lessing. — Le Sturm und Drang ou la période d'orage. — Herder. — L'Union de Gœttingue. — Les gœthéens ou poètes du Rhin. — Les mystiques. — Schiller. — Gœthe. — Autour de Schiller et de Gœthe. — Jean-Paul. 160

CHAPITRE X

LE XIXe SIÈCLE

Le mouvement national. — Les poètes de 1813. — Les romantiques. — Autour du romantisme. — Henri de Kleist. — Rückert, Platen, Immermann. — Les Souabes. — Les Autrichiens. — Heine et la Jeune Allemagne. — La poésie politique. — Les néo-romantiques. — Les Munichois. — Écrivains de tous pays. — De 1870 à 1885. — De 1885 à nos jours. 320

1866-12. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — P3-13.

407

212

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 20 04 04 016 2